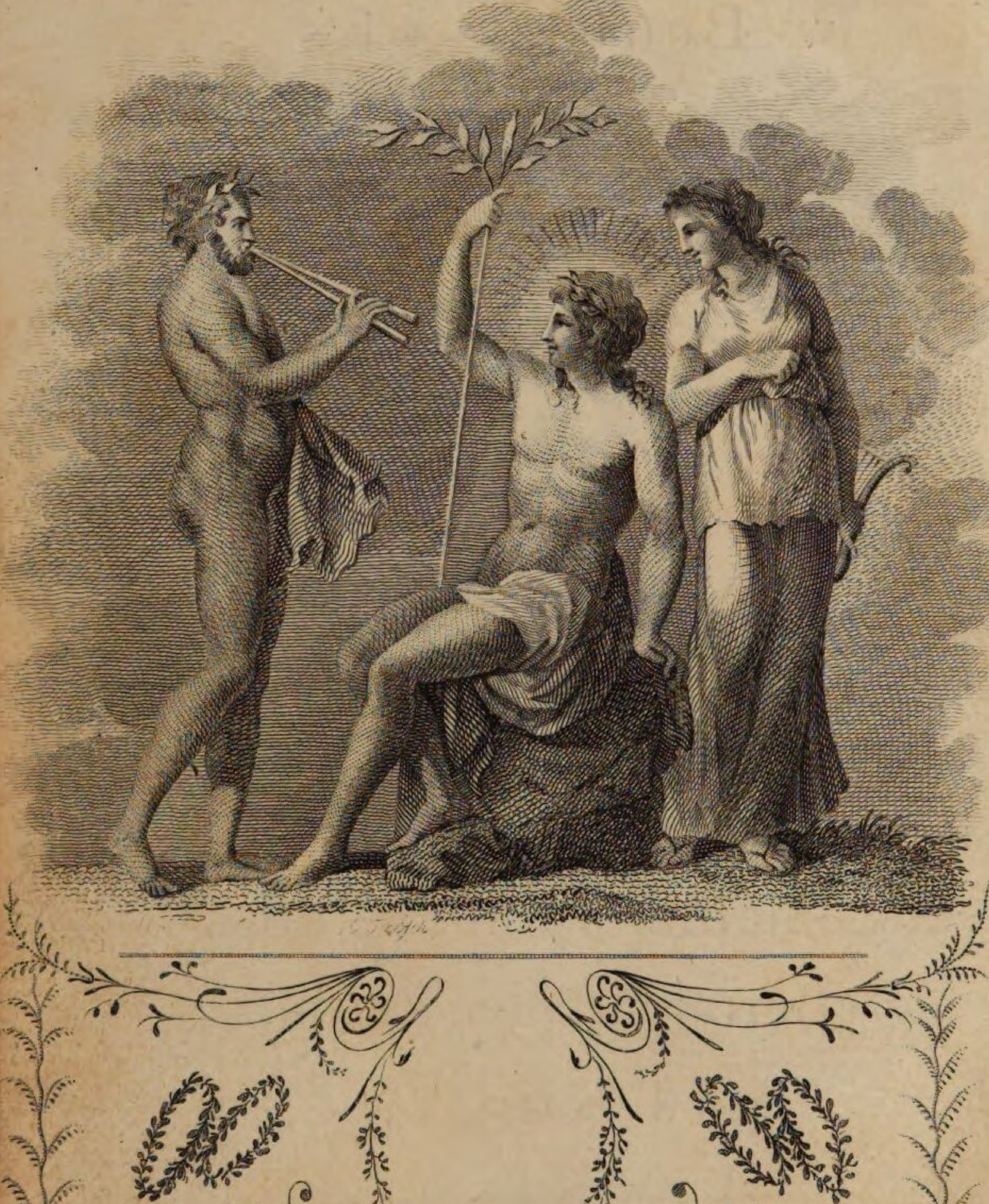
<36616638710010
<36616638710010
Bayer. Staatsbibliothek



Ungeschmack u. Geschmack.
Nach einem antiken Vasengemälde.

Fr. Bouterwek's

Aesthetik

Erster Theil

Allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst.

Leipzig,
bey Gottfried Martini.
1806.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Fr. Bouterwek's

Aesthetik.

Erster Theil

Allgemeine Theorie des Schönen
in der Natur und Kunst.

Mit einem Titelkupfer.

Leipzig,
bey Gottfried Martini.
1806.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorrede.

Aus öfter berichtigten Begriffen in immer bestimmteren Urtheilen hat sich dieser neue Versuch einer Aesthetik zu dem Ganzen, das sich jetzt öffentlich zu zeigen wagt, in einer der merkwürdigsten Perioden unsrer Litteratur ausgebildet. Vor etwa acht Jahren wurde er als Grundlage zu akademi-

schen Vorlesungen entworfen. Seit dieser Zeit ist die Aesthetik, oder was man so nennt, aus einem Strudel der neuen, neuesten und allerneuesten Mode-Metaphysik in den andern hinübergezogen worden. Jetzt scheint sie mit der gesammten Philosophie und dem gesunden Geschmacke selbst im Abgrunde des absoluten Mysticismus versinken zu sollen. Die Behauptung:

daß die Aesthetik gar kein Theil der eigentlichen Philosophie ist, und daß man ihr sowohl, als der eigent-

lichen Philosophie selbst;
keinen schlimmeren Dienst
thun kann, als, im Geiste
der modischen Kunstmeta=
physiker transcendentale
und ästhetische Grundsätze
zu mischen, um, wie man es
nennt, die Aesthetik zur
Würde einer Wissenschaft
zu erheben;

diese Behauptung dürfte sich also kaum noch vernehmen lassen, wenn die neue Kunstmetaphysik selbst nicht schon durch die ungeheure Geschmacklosigkeit ihrer Bekenner an den Tag legte, wie

viel sie zur Entwickelung und Bildung des Schönheitsgefühls beiträgt.

Aber im Conflicte der neuen Speculation mit der alten Empirie zeigt sich auffallend, wo es beiden fehlt. Und es ist der Mühe werth, den Weg gangbarer zu machen, den Herder betrat, und den Jean Paul Richter reichlich mit gefüllten Blumen bestreuet hat. An die Berauschten, die alles, was nicht nach dem Opium ihrer Absolutheit schmeckt, gemein finden müssen, wendet man sich in diesem Falle gar nicht. Sie mögen an ihrer Schule bauen und

nach Schulbegriffen den Weltgeist in ihr Fachwerk zu bannen versuchen, bis die Mitternachtsstunde schlägt, und die Gespenster wieder entweichen. Was sich also über diesen Punkt, so weit es nöthig schien, in friedlicher Kürze sagen ließ, wollte ich durch keine polemische Umständlichkeit ausdehnen.

Ist es nöthig zu erinnern, daß dieses Buch weder ein Lehrbuch in der gewöhnlichen Bedeutung des Worts, noch ein Lesebuch für diejenigen seyn soll, die das Denken scheuen? An Compendien, in denen

man das Nöthige für Anfänger beisammen findet, ist ja kein Mangel. Eben so wenig an schätzbaren Sammlungen litterarischer Notizen, die Aesthetik und schöne Litteratur betreffend. Ich wünschte, den wahren Geist einer nicht schwärmerischen und doch keineswegs auf psychologische Verhandlungen über die so genannten Seelenkräfte, Affecten und Leidenschaften eingeschränkten Aesthetik zu wecken und zu beleben. Vom Standpunkte der ursprünglichen Bedürfnisse des menschlichen Geistes, diesem einzigen wirklich

ästhetischen Standpunkte, aus, wünschte ich zur verständigen Würdigung des Schönen in der Natur und Kunst neue Veranlassung zu geben. Diese Absicht brachte von selbst mit sich, daß das längst Bekannte und wenig Bestrittene nur berührt, das Problematische und Verkannte aber desto bestimmter hervorgehoben wurde. Zu einer Metaphysik des Schönen, die philosophisch da fortfährt, wo die eigentliche Aesthetik aufhört, ist immer noch Zeit.

Bis dann die Aesthetik ohne Beinamen gefunden seyn wird, mag sich

diese hier für's Erste als eine unter vielen, der gegenwärtigen Lage der Dinge eingedenk, nach dem Namen ihres Verfassers nennen. Und weil die schwärmende Unnatur, um ihr Spiel nicht zu verlieren, sogleich von der Kunst, und wieder von der Kunst, und immer von der Kunst spricht, so fange dieses Buch mit der Natur an.

Göttingen, am 1. Sept. 1805.

Inhalt beider Theile.

Einleitung.

Seite

I. Aufgabe. Problematische Ansicht des Schönen nach verschiedenen Gesichtspunkten. Absonderung der Aesthetik von der eigentlichen Philosophie. 1

II. Plan. Verbindung des Schönen in der Natur mit der Schönheit der Kunstwerke. Bezeichnung des richtigern Standpunktes für die ästhetische Betrachtung. . . . 23

Erster Theil.

Allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst.

Erstes Capitel. Begriff des Schönen.

Seite

Analyse des ursprünglichen Bedürfnisses des menschlichen Geistes, sich mit freiem Wohlgefallen für etwas zu interessiren. 31

Deduction des ästhetischen Gefühls. Unterscheidung desselben von dem Geschmacke oder eigentlichen Schönheitsgefühle. 36

Analyse des Schönen im ursprünglichen Sinne. Abhängigkeit desselben von den höchsten Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn. = 43

Verhältniß des Schönen zum Interessanten, zum Trivialen und zum Widrigen. Anmerkung über den ästhetischen Cynismus. = = = 53

Verhältniß des Schönheitsgefühls zur Phantasie. = = = = 65

Unterschied zwischen regelmäßiger und unregelmäßiger Schönheit. = = 73

Seite

Von der Vereinigung der schönen Form mit dem Ausdrucksvollen. Confrontation der ästhetischen Formalisten mit den Sentimentalisten. = 82
Von der Eleganz. = = = 92
Von der Grazie. = = = 96
Vom Gegensatze der natürlichen und idealen Schönheit. = = = 104
Ursprüngliche Modificationen des Schönen. 113

Zweites Capitel. Von der reinen Schönheit der Formen.

Analyse der ästhetischen Form überhaupt. 117
Von der Schönheit der optischen Formen. Colorit; Helldunkel; Umrisse; Proportionen. = = = 120
Von der Schönheit der plastischen Formen. Der Contur. = = = 132
Von der Schönheit der akustischen Formen, oder der musikalischen Harmonie. 134
Von der ästhetischen Form der Gedanken und Charaktere. = = 137

Drittes Capitel. Vom Erhabenen.

Analyse des Erhabenen. = = 141

Seite
Unterscheidung desselben von dem Erschütternden, Furchtbaren und Schrecklichen. = = = 148
Vom Erhabenen in Maß = und Zahlverhältnissen. = = = 151
Von der ästhetischen Schätzung physischer Kräfte. = = = 153
Verhältniß der ästhetischen Größe zu der moralischen. = = = 157
Verhältniß des Erhabenen zum Wunderbaren. = = = 159
Von dem Feierlichen, Prächtigen und Edlen. 161

Viertes Capitel. Vom Komischen.

Analyse des Komischen nach Voraussetzung einer richtigen Erklärung des Lächerlichen. = = = 165
Besonderer Charakter der komischen Schönheit. = = = 173
Vom Burlesken. = = = 178
Vom Naiven. = = = 183
Vom Launigen. = = = 185
Von der Caricatur. = = 189

Zweiter Theil.

Theorie der schönen Künste.

Erste Abtheilung. Analyse des Wesens und der wesentlichen Verschiedenheiten aller schönen Künste.

Seite

Begriff einer schönen Kunst. Wesentliche Unterscheidung des Kunstgefühls vom Schönheitsgefühle. . . 197

Höchstes Gesetz aller schönen Künste. 203

Aesthetischer Gegensatz des Naturstyls, des Idealstyls, und der Arabeske. . 212

Von der artistischen Wahrheit und Leichtigkeit. 217

Von der artistischen Originalität. . 220

Vom Gepräge der Begeisterung. . 224

Begriff des Classischen. . . 228

Besondere Modificationen des artistischen Styls. . . . 233

Von der Individualität, der Schule und dem Zeitalter. Gegensatz der griechischen und romantischen Kunst. . 236

Seite
Vom Wunderbaren in der Kunst. . 248
Bedürfniß einer ästhetischen Mythologie. Charakteristik der griechischen. . 251
Von der Allegorie in der Kunst. . 260
Von den Contrasten. . . 264
Kritik der gewöhnlichen Eintheilungen der schönen Künste. . . 266
Allgemeiner Charakter der zeichnenden Künste, der plastischen, und der Kunst des Reliefs. . . . 273
Allgemeiner Charakter der Tonkunst. 283
Allgemeiner Charakter der mimischen Künste. 285
Von der Baukunst und der französischen Gartenkunst. . . . 288
Von den verschönernden Künsten und der englischen Gartenkunst. . 292
Kritik des Begriffes der schönen Redekünste. Anmerkung über die wahre Beredsamkeit. 295

Zweite Abtheilung. Poetik.

Begriff der Poesie. . . . 301

Seite
Verhältniß des Poetischen zum Schönen überhaupt . . . 307
Von der poetischen Sprache. . 313
Von den poetischen Figuren. . 319
Aesthetischer Werth der Sylbenmaße und Reimformen. . . . 328
Gegensatz der Naturpoesie und Idealpoesie. 335
Die Dichtungsarten. Aesthetische Classification derselben. . 346
Erste Classe. Lyrische Formen. Das Lied. Die Ode. Die romantischen Gesänge, Sonetten, Canzonen u. s. w. Die Elegie und Heroide. . 350
Zweite Classe. Didaktische Formen. Die didaktische Satyre und Epistel. Das eigentliche Lehrgedicht. . 365
Dritte Classe. Epische Formen. Unterscheidung der poetischen Erzählung von dem bloßen Mährchen. Schranken der Erzählung zwischen der Poesie und der Prose. Die Romanze und Ballade. Die eigentliche Epopöe. 374
Vierte Classe. Dramatische Formen.

Seite
Verhältniß der dramatischen Poesie zur Schauspielpoesie. Dramatische Gedichte für den Gesang. Das eigentliche Lustspiel. Das eigentliche Trauerspiel. Andere dramatische Gedichte. 391

Fünfte oder Ergänzungs-Classe. Das Hirtengedicht. Das beschreibende Gedicht. Das Epigramm. Die äsopische Fabel. Der Roman. 420

Aesthetik.

Einleitung.

I.

Aufgabe.

Die Natur, an unwandelbare Gesetze gebunden, und doch an Fülle der Mannigfaltigkeit unerschöpflich, spricht dem harmonisch gebildeten und für jeden Reiz empfänglichen Geiste anders zu, als dem Wilden, der nur die Fähigkeit zur Bildung in sich trägt, oder dem Armen, der nur gewöhnt ist, zu sorgen, wie er die Bedürfnisse des Tages befriedige, oder auch als dem Reichen, dessen

schwelgende Sinnlichkeit sich selbst aufzehrt. Der wahrhaft gebildete Mensch hängt innig an der Natur, und empfindet durchaus natürlich. Aber indem er die Natur mit offenen Sinnen in sich aufnimmt, fühlt er sich doch erhaben über sie. Er empfindet, als freies Wesen, das Bedürfniß einer besseren und schöneren Welt. Denn die Idee des Vollkommenen, der nichts Irdisches entspricht, dringt aus den Tiefen des Bewußtseyns in das Innerste des Gefühls. Der Mensch kann etwas Göttliches denken, etwas, das mehr ist, als alle Natur, und er sucht doch dieses Göttliche in der Natur, weil er außer sich nichts unmittelbar findet, als sie. So entsteht in ihm ein Verlangen nach Eindrücken, durch welche die Natur selbst gleichsam vom Himmel zu ihm herabzusteigen scheint, bis sie, wie in magischer Verklärung, vor ihm da liegt, und eine Begeisterung erweckt, die, auch ohne sich selbst zu verstehen, bald

mit Erstaunen, bald mit lauter Freude, bald mit stiller Rührung, bald mit inniger Heiterkeit sich durch das Urtheil ausspricht: Das ist schön.

Wer über das Schöne philosophiren will, der darf und muß das vieldeutige Wort Schön sogleich in dem einzigen Sinne ergreifen, in welchem der Begriff des Schönen ihm selbst genügt. Denn wer kann einen verwilderten Sprachgebrauch zähmen? Mit demselben Rechte, wie der russische Bauer, der kein Wort für Schönheit hat, sein schönes Mädchen ein rothes Mädchen nennt, kann Jeder unter uns ein rothwangiges Gesicht, wenn es ihm vorzüglich gefällt, ein schönes Gesicht nennen. Wer macht denn auch im gemeinen Leben einen Unterschied zwischen dem Schönen und dem vorzüglich Angenehmen? Erst seitdem der Begriff des Schönen wieder etwas vornehmer geworden ist, unterscheidet man auch im

gemeinen Leben wieder das Schöne von dem Artigen und Hübschen. Aber was soll man sagen, wenn Gelehrte, die eine Aesthetik aufstellen, in den Begriff des Schönen gerade nur so viel hineintragen, als ihre Theorie verlangt, dann uns beim Worte fassen, und uns zumuthen, mit ihnen auch nichts schön zu finden, als, was sie so nennen? Wenn dann der Eine schön nennt, was ihm als „zweckmäßig ohne Zweck" erscheint, der Andere, was „den deutlichen Sinnen gefällt;" wie können ihre Urtheile einander begegnen? Ueber die Ansicht, die man von sich selbst und der Natur im Allgemeinen hat, muß man sich unverzüglich erklären, ehe man über das Schöne disputirt. Auf den höchsten Standpunkt seiner eigenen Reflexion muß man Denjenigen zu stellen suchen, mit dem man sich über den Begriff des Schönen zu vereinigen wünscht. Vieles hat dann Derjenige für sich, wer mit dem mißhandelten

Worte Schön vorzüglich den antiken Sinn verbindet, der sich mit der griechischen Cultur entwickelte, mit ihr unterging, und in den neueren Zeiten, die auf die gothischen Jahrhunderte folgten, in beständigem Conflict mit dem gothischen Geschmacke, mehr praktisch, als theoretisch, und disseits der Alpen gewöhnlich nur mühsam, wieder hergestellt wurde.

Einverstanden sind Gelehrte und Ungelehrte darüber, daß das Schöne empfunden werden muß. Alle Empfindungen aber lassen sich unter drei Classenbegriffe stellen. Es giebt nur physische, moralische und intellectuelle Empfindungen. Wie weit menschlicher Organismus mit seinen allgemeinen und besondern Functionen diese Eintheilung hervorbringt, oder stört, kümmert uns hier nicht. Vom Begriffe des Höchsten im allgemeinen Menschengefühle gehen wir aus. Da scheidet

sich das Physische von dem Geistigen, und im Geistigen wieder das Moralische von dem Intellectuellen. Physische Empfindungen nennen wir alle diejenigen, die unbezweifelbar durch äussere Organe vermittelt werden und die Denkkraft, so weit das unmittelbare Bewußtseyn entscheidet, nicht unmittelbar angehen, außer, so weit auch die denkende Natur überhaupt einer organischen Stütze bedarf. Niemand verwechselt objectiv das Charakteristische des Sehens und Hörens, oder subjectiv das Charakteristische des Hungers und Durstes, weder mit dem moralischen Wohlgefühle, das die Idee des Guten, noch mit dem intellectuellen, das die Idee des Wahren begleitet. Woher im Grunde der Unterschied moralischer und intellectueller Empfindungen stammt, ist eine Frage von tieferer Bedeutung. Aber auch ohne sie beantwortet zu haben, kann man jenen Unterschied nicht verfehlen. Es giebt Empfindungen, die un-

mittelbar aus der Thätigkeit des Verstandes entspringen. Wer Charaden löset, kennt sie so gut, als wer den Schlüssel zum Räthsel des menschlichen Daseyns sucht, oder gefunden zu haben glaubt. Es giebt Empfindungen des Herzens, die sich zuletzt alle in Liebe und Achtung auflösen. Diese wollen wir moralische, jene intellectuelle Empfindungen nennen. Die Empfindung des Schönen, objectiv gesprochen, oder subjectiv gesprochen, das Gefühl oder der Sinn für das Schöne, läßt sich also bestimmt, entweder erstens als eine physische, oder zweitens als eine moralische, oder drittens als eine intellectuelle Empfindung denken. Möglich aber bleibt es gleichwohl, daß sie weder das Erste, noch das Zweite, noch das Dritte allein ist. Denn sie könnte ja eine Verschmelzung des Moralischen und des Intellectuellen mit dem Physischen in einer eigenen Art von Wahrnehmung der Natur und unserer selbst seyn; und gerade in einer sol-

chen Verschmelzung erscheint das Menschliche im Menschen. Wir wollen hypothetisch fortfahren, und sehen, was wir mit jenen Unterscheidungen gewonnen haben.

Erstens also. Angenommen das Schöne werde nur physisch empfunden; so verschwindet die Möglichkeit einer philosophischen Aesthetik. An ihre Stelle tritt eine Fortsetzung der Physiologie. Denn jede wahrhaft philosophische Vorstellungsart folgt dem Bewußtseyn der ursprünglichen Functionen der menschlichen Geistesthätigkeit; alle Physiologie aber geht von den Gesetzen des Organismus aus. Ob und wie die Physiologie mit der Philosophie überhaupt, etwa durch das Medium einer Naturphilosophie, vereinigt werden kann; diese Frage darf uns hier nicht aufhalten, oder wir hängen uns sogleich an metaphysische Schulbegriffe, deren Richtigkeit blindlings vor-

auszusetzen selbst den Schüler entehrt. Wir haben uns hypothetisch die Empfindung des Schönen als eine bloß physische Empfindung zu denken erlaubt. Daß sie wirklich nichts weiter sey, scheint die schöne Kunst überall zu zeigen, wo ihr Object in der Sinnenwelt erscheint, und was wir in der Natur schön nennen, wird ja auch größtentheils mit dem Auge gemessen, oder mit den Ohren vernommen. Nun sind zwar die Gesetze des menschlichen Organismus im Allgemeinen immer dieselben; aber das physische Wohlgefallen und Mißfallen unter der Bedingung jener Gesetze ist so verschieden, wie die Individualität, und in seltsamen Extremen der physischen Empfänglichkeit kann sogar dem Einen widern vor dem, was den Andern entzückt. Eine Aesthetik, die sich an das Physische hält, kann allerdings immer noch einen Normalgeschmack ungefähr so begründen, wie die Naturgeschichte ein Normalfutter für jede Gattung von

Thieren, und wie die Kochkunst, die feiner unterscheidet, die Tafeln mit Normalspeisen besetzen lehrt, die vermuthlich den Meisten wohl schmecken werden. Mit der Philosophie hat aber eine solche Aesthetik auch nichts mehr, als die Kochkunst, gemein. Und wenn Truthähne nach unsrer Voraussetzung zu räsonniren anfingen, dürften sie gegen das widerliche Roth in den Drapperien der Gemälde Raphaels sich nach ihrer Art nachdrücklich ereifern.

Ordnen wir, nach der zweiten Hypothese, die Empfindung des Schönen, mit Hutcheson und Andern, unter die moralischen Empfindungen, so wird die Aesthetik zu einer Fortsetzung der Moralphilosophie und in diesem Sinne allerdings zu einer philosophischen Lehre. Dann ist das Schöne überhaupt nur eine Modification des Guten, und der moralische Werth eines gebildeten Geschmacks verstände sich

von selbst. Die moralische Schönheit bedürfte keiner besondern Deduction; denn sie allein wäre Schönheit im höchsten Sinne. Aber wie wollen wir dann erklären, warum sich ein feiner Geschmack nur zu oft mit dem moralischen Gefühle entzweit? warum es auch eine reine Schönheit der Formen und Proportionen giebt, an deren Schätzung das moralische Gefühl unmittelbar nicht den entferntesten Antheil nimmt? und warum so mancher höchst achtungswerthe Mensch, mit dem zartesten Gefühl für das Gute, wenig oder gar keinen Sinn für das Schöne hat?

Aber auch nach der dritten Hypothese, das Schöne, mit Kant und einigen Andern, für das Substrat einer bloß intellectuellen Empfindung halten, scheint selbst beim ersten Anblicke schon eine widernatürliche Beschränkung des Schönheitsbegriffs zu seyn, selbst wenn man der intellectuellen Thätigkeit durch

die Reflexion auf Zweckmäßigkeit eine praktische Tendenz giebt. Oder soll, wie es auch Kant ausdrücklich verlangt, Alles, was Reiz und Rührung heißt, vom reinen Gefühle des Schönen oder dem reinen Geschmacksurtheile, wie die Kantische Schule spricht, ausgeschlossen werden? Der innige und treue Ausdruck des Natürlichen, des Menschlichen und des Göttlichen in den vortrefflichsten Kunstwerken wäre nur ein Anhang zum Schönen, das, als bloß formal, aufs Höchste in dunkeln Annalogien dem moralischen Gefühle zusprechen und den Sinnen schmeicheln dürfte? Daß man im alten Griechenland etwas ganz Anderes meinte, wenn man von Schönheit sprach, leidet keinen Zweifel. Das ganze Streben der griechischen Kunst, die doch dem Verstande so vieles zu sagen hat, ging unmittelbar dahin, durch das Natürliche, das Menschliche und das Göttliche in den schönsten Verhältnissen das Herz und die Sinne,

zwar nicht zu berauschen, aber in der heitersten Besonnenheit zu entzücken. Einen kalten Verstandesgeschmack zu befriedigen, bedurfte es der Begeisterung nicht, ohne die kein Jupiter des Phidias, kein vaticanischer Apoll entstanden wären. Und was bleibt an den schönsten Gedichten der älteren und neueren Zeiten Poetisches, wenn wir Alles, was Reiz und Rührung heißt, von ihnen abziehen? Nie hat der wahre Dichtergeist diese Richtung genommen.

Mehr, als alle diese Hypothesen, empfiehlt sich schon von weitem eine vierte. Wenn wir voraussetzen, daß in der Empfindung des Schönen das Sinnliche mit dem Moralischen und dem Intellectuellen verschmelze; daß folglich durch diese Empfindung selbst die Unterscheidungen aufgehoben werden, auf welchen die drei ersten Hypothesen ruhen; so bleibt wenigstens nicht mehr räthselhaft, warum die größten Künst-

ler, besonders die größten Dichter, bald mehr die Sinne, bald mehr das moralische Gefühl, bald mehr den Verstand in Anspruch nehmen; warum sie jetzt das Natürliche durch das wahrhaft Menschliche bis zum Göttlichen zu steigen, jetzt das Göttliche in die Sphäre des Natürlichsten herabzuziehen suchen; und warum sie eben deswegen gewöhnlich selbst nicht zu sagen wissen, was denn eigentlich das Schöne, nach dem sie streben, ist, weil sich in ihrem Verstande der Begriff des Schönen bald physisch, bald moralisch, bald bloß verstandesmäßig, erweitert, oder verengt. Auch bedarf es nach dieser Voraussetzung keiner moralischen Argumente, um zu erklären, warum die schönen Künste von ihren ernsthaften Verehrern als Künste der Humanität, das heißt, der wahren, in allen ihren natürlichen und idealen Richtungen, sich aus sich selbst entwickelnden Menschlichkeit geachtet werden.

Wenigstens müssen wir, um auch nur die Aufgabe einer Aesthetik ohne Vorurtheil zu fassen, alle Schönheitsbegriffe, die, nach einer dieser streitenden Hypothesen irgend willkührlich scheinen können, aufgeben. Wir dürfen uns keinen andern Standpunkt zum Anfange unsrer Untersuchungen erlauben, als den Standpunkt des allgemeinen, aber nicht gemeinen, sondern im höchsten Bewußtseyn sich entwickelnden Menschengefühls. Alles allgemeine Menschengefühl aber ist, so weit sich der Mensch an die Natur gebunden findet, Naturgefühl, und so weit sich der Mensch als denkendes Wesen über die Natur erhebt, Idealgefühl. Das unmittelbare Verhältniß des Natürlichen zum Idealen möchte also wohl der letzte erkennbare Grund aller Schönheitsbegriffe seyn, wie es der letzte erkennbare Grund aller Begriffe von Wahrheit und Sittlichkeit ist.

Aber hier scheint die Aesthetik abhängig von der Transcendentalphilosophie oder allgemeinen Wissenslehre zu werden. Denn keinem Erfinder oder Bekenner eines Transcendentalsystems ist die Befugniß abzusprechen, seinem Systeme gemäß das Schöne zu deduciren, wie er das Wahre und das Gute deducirt. Und wo die Transcendentalphilosophie gar in eigentliche Metaphysik, das heißt, in eine Theorie des Absoluten oder des Urgrunds aller Möglichkeit, übergeht, da muß der Stamm der absoluten Erkenntniß, dem Systeme gemäß, auch den Zweig tragen, der sich dann Aesthetik nennt. Mit demselben Rechte, wie Plato die ewige Schönheit in den Schoos der Gottheit niederlegte, reden unsre Idealisten und Naturmetaphysiker von der ewigen Production und Construction des Schönen durch eine sogenannte schaffende Kraft des Geistes, der in der ewigen Weltvernunft sich selbst anschauen, und

wieder in sich selbst die ewige Weltvernunft anschauen soll, nämlich, wenn er kann. Hier ständen wir also auf dem schlüpfrigen Boden, wo es scheint, als ob wir die Idee einer Aesthetik, die mehr, als ein Aggregat von Meinungen seyn will, entweder aufgeben, oder sie irgend einem Schulbegriffe der Transcendentalphilosophie und absoluten Weltweisheit unterwerfen müßten.

Allerdings ist die Aesthetik von der Transcendentalphilosophie gerade so abhängig, wie jede andre Wissenschaft, die nicht in die Sphäre der eigentlichen Philosophie fällt. Jede Wissenschaft grenzt durch ihr Princip mit der Philosophie zusammen. Die Deduction dieses Princips aus der Philosophie wird dann auch wohl die Philosophie dieser Wissenschaft genannt. So giebt es eine Philosophie der Mathematik, die ganz etwas anderes ist, als die Mathematik

selbst. Und so giebt es eine Philosophie der Aesthetik, die ganz etwas anderes ist, als die Aesthetik selbst. Mögen die Erfinder und Bekenner der Transcendentalsysteme die Philosophie der Aesthetik mit der Aesthetik selbst verwechseln, wie sie wollen, um den guten Geschmack, der noch nie durch Transcendentalsysteme gebildet wurde, unter die Vormundschaft ihrer Schule zu bringen; die Aesthetik oder allgemeine Geschmackslehre selbst bedarf innerhalb ihrer Sphäre keiner Transcendentalphilosophie. Ihr Princip beruht auf dem unmittelbaren Bewußtseyn des Ursprungs einer bestimmten Empfindung, die, als Empfindung, immer dieselbe bleibt, die Metaphysiker mögen die Möglichkeit derselben so, oder anders, deduciren. Auch der speculative Werth einer Philosophie der Aesthetik geht die Aesthetik selbst nicht an. Die Aesthetik selbst ist so wenig wie die Mathematik ein inte-

grirender Theil der Philosophie. Nur uneigentlich heißt sie Philosophie des Schönen. Und wenn sie ihre Grenzen nicht verkennt, so kann sie innerhalb derselben ungefähr eben so viel zur Bildung des Geschmacks beitragen, wie eine Moral, die nur Dollmetscherin des guten Gewissens ist, zur Bildung des Charakters. Die speculative Analyse der Möglichkeit des Schönheitsgefühls nützt zur Bildung dieses Gefühls so wenig, wie die speculativen Streitigkeiten über die Möglichkeit eines Sittengesetzes der energischen Tugend nützen.

Die Aufgabe ist also:

Vom höchsten Standpunkte des unmittelbaren Bewußtseyns aus, unabhängig von allen transcendentalen und metaphysischen Schulbegriffen, die Empfindung des Schönen zu

erklären, und dieser Erklärung gemäß zur Beurtheilung des Schönen in der Natur und Kunst richtige Grundsätze aufzustellen und zu entwickeln.

II.

Plan.

Mehrere vortreffliche Männer, denen es um theoretische Bildung des Geschmacks zu thun war, schlugen den empirischen Weg der Analyse schon vorhandener Kunstwerke ein. Getraute sich doch selbst Aristoteles, so ein kühner Metaphysiker er war, als Aesthetiker keinen andern Weg zu betreten! Unmöglich aber konnte auf diese Art ein Princip ausgemittelt werden, das allen künftigen Evolutionen des Genies Norm und Schranke würde. Auch ließ sich das Verhältniß des Schönen in der Natur zur Schönheit eines Kunstwerks auf diese Art kaum andeuten, oder errathen. Neuere Geschmackslehrer suchten durch psychologische Aufklärung weiter hinaus

Bahn zu brechen. Sie gingen von Theorien der sogenannten Seelenkräfte aus. Sie verarbeiteten auf diese Art auch den unerschöpflichen Begriff des Genies. Selbst Jean Paul Richter, der einzige Mann, der nach Herder zuerst wieder eine neue Aussicht für die Aesthetik eröffnet hat, krümmt und windet sich unter psychologischen Schulbegriffen von allerlei Seelenkräften, ob er gleich das Genie (denn er zog das seinige zu Rathe) nicht aus Seelenkräften zusammen addirte. Die psychologischen Aesthetiker bedachten nicht, daß es einen Standpunkt im mittelbaren Bewußtseyn giebt, wo die Unterscheidung der sogenannten Seelenkräfte erst anfängt, daß eben dort vielleicht auch die Aesthetik anfangen möchte, und daß die theoretischen Verhandlungen über gewisse Seelenkräfte, z. B. über den Witz, sich in Wortstreitigkeiten verlieren, weil man bald mehr, bald weniger Geistesfunctionen unter dem Titel einer See-

lenkraft zusammen faßt. Endlich wurde das Gebiet der Aesthetik zu einem Tummelplatze der verworrensten Schulbegriffe, als man die Transcendentalphilosophie, die Naturphilosophie, die Theologie, die Politik, ja zuletzt noch die Chemie und die Zoonomie zu Hülfe rief, um die Gesetzgebung des Geschmacks zu vollenden. Als Plato seinem Sokrates Ideen zur Metaphysik des Schönen in den Mund legte, hatte er durchaus keine Aesthetik im Sinne, so wenig als Kant, der durch eine von ihm sogenannte Kritik der ästhetischen Urtheilskraft nur ein Hauptstück seiner Transcendentalphilosophie ergäntzen wollte.

Mag die jetzt sogenannte „schaffende Kraft des Geistes,“ das heißt, die productive Phantasie, in metaphysischer Beziehung auf den letzten Grund des menschlichen Wissens seyn, was sie will; im unmittelbaren Bewußtseyn des Schönen giebt es keine metaphysische

Schöpfung. Das Künstlergenie schafft allerdings das Schöne, wenn es den Stoff, den es der Wahrnehmung verdankt, in idealen Verhältnissen formt, und ihm gleichsam das Gepräge einer höheren Welt aufdrückt; aber es schafft so wenig den Stoff, als die Gesetze des Stoffs; und im Bewußtseyn der bloßen Empfindung und Betrachtung des Schönen wirkt die Einbildungskraft nur zur Bildung der ästhetischen Empfänglichkeit mit, wie überall, wo sie das Sinnliche mit dem Intellectuellen vermittelt. Eine Aesthetik, die nicht Metaphysik seyn will, könnte also nicht widersinniger anfangen, als mit einer Analyse der Möglichkeit des Kunstgenies nach vorausgesetzten Schulbegriffen von einer metaphysischen Schöpfungsgabe. Der Widersinn eines solchen Anfangs der Aesthetik fällt noch bestimmter auf, wenn man sich nur mit unberauschter Seele, also ohne künstliche Selbstbethörung, dem Ge-

nusse des Schönen in der Natur überläßt. Was kümmert es uns unmittelbar, wenn wir einen schönen Naturgegenstand anschauen, ob durch die Natur, die ihn hervorbrachte, ein schaffender Weltgeist als absoluter Kunstgeist seine ewigen Ideen ausspricht, oder ob ein freundlicher Zufall die schöne Erscheinung mitbrachte? Der Gegenstand kann uns interessanter und zuweilen sogar ehrwürdig werden durch jenen Gedanken; aber schöner wird kein Gegenstand durch eine metaphysische Meinung.

Also dürfen wir auch eine reine, das heißt, auf die Grenzen der richtig gefaßten Aufgabe eingeschränkte Aesthetik nicht als eine Kunstwissenschaft anfangen, wie Diejenigen, die vom Begriffe der Kunst ausgehen und der Natur kaum die Ehre erzeigen, sie zur Würde einer Dienstmagd des Genies zu erheben. Wer einen schö-

nen Naturgegenstand nur als ein natürliches Kunstwerk betrachtet, der hat seinen Geschmack schon an metaphysische Schulbegriffe hingegeben.

Der Plan der Aesthetik, die keine Metaphysik seyn will, umfaßt also alles Schöne unbedingt, es finde sich als Naturgegenstand, oder als Kunstwerk. Wir wollen die unbedingte Idee des Schönen im unmittelbaren Bewußtseyn aufsuchen, und das ästhetische Verhältniß der Natur zur Kunst, ohne alle metaphysische Voraussetzungen, nach jener Idee bestimmen. Eine specielle Anleitung zur Theorie der schönen Künste folge dann als eine ästhetische Didaktik auf die ästhetische Analytik oder allgemeine Theorie des Schönen überhaupt und der wesentlich verschiedenen Arten und Stufen der Schönheit.

Erster Theil.

Allgemeine
Theorie des Schönen
in der
Natur und Kunst.

Erstes Capitel.

Begriff des Schönen.

I. Es giebt ein ursprüngliches Bedürfniß des menschlichen Geistes, sich mit freiem Wohlgefallen für etwas zu interessiren.

Daß es Bedürfnisse des Geistes giebt; soll es bewiesen werden? Jedes Bedürfniß aber, das nicht selbst ursprünglich im Wesen der menschlichen Natur gegründet ist, setzt ein ur-

sprüngliches voraus. Jedes besondere Verlangen nach irgend einer Erkenntniß gründet sich auf ein ursprüngliches Bedürfniß des Wahren; jedes besondere Verlangen nach irgend einer Art von moralischer Liebe, Achtung und Zuversicht gründet sich auf ein ursprüngliches Bedürfniß des Guten.

Die Befriedigung eines jeden Bedürfnisses ist Genuß. Geistigen Genuß von physischem zu unterscheiden, bedarf es nur der allgemeinen Besonnenheit, in Augenblicken, wo sich der Mensch als denkendes Wesen mit dem Bewußtseyn, daß er ein solches Wesen ist, über die Thierheit erhebt. Am bestimmtesten unterscheidet sich der geistige Genuß von dem physischen in dem freien Wohlgefallen, mit welchem der Mensch ohne Rücksicht auf einen andern Zweck sich für etwas unmittelbar interessiren kann.

Sich für etwas interessiren heißt im Allgemeinen, seine eigene Existenz mit etwas Anderem durch eine Neigung verknüpfen. Es giebt also ein physisches, ein moralisches und ein intellectuelles Interesse, weil es physische, moralische und intellectuelle Neigungen giebt. Sich für etwas interessiren, sagt aber immer mehr, als, durch etwas interessirt werden. Denn von Allem, was unsere Aufmerksamkeit reitzt und sie eine Zeitlang beschäftigt, sagen wir, daß es uns interessire. Es kann uns also etwas interessiren, das uns sehr mißfallt, wenn es uns nur auf irgend eine Art als merkwürdig erscheint. Aber dasjenige, wofür wir uns interessiren sollen, muß uns gefallen. Gefallt es uns nur mittelbar, in Beziehung auf irgend einen anderweitigen Zweck, so interessiren wir uns nicht mit freiem Wohlgefallen dafür. Wir folgen dann der Nothwendigkeit, nach deren Gesetzen das Mittel zum Zwecke führt. Frei ist das Wohl=

gefallen auch da nicht, wo es nur Vorgefühl der Befriedigung einer Leidenschaft ist; und auch da nicht, wo es nur animalisch den Sinnen schmeichelt. Aber wenn wir uns für etwas unmittelbar und mit dem besonnenen Gefühle der höheren, d. i. überthierischen Menschlichkeit interessiren, dann verdient das Wohlgefallen, ohne welches ein solches Interesse nicht möglich ist, mit demselben Rechte frei zu heissen, wie jeder Geisteszustand, in welchem der Mensch Herr der Natur und seiner selbst ist. So interessiren wir uns in den beiden ursprünglichen Richtungen des Geistes, der theoretischen und der praktischen, unmittelbar für das Wahre und für das Gute, wenn wir das Wahre lieben, weil es wahr, das Gute, weil es gut ist.

Das Gute mit dem Wahren in einem Urbegriffe vereinigt, ist das Vollkommene im göttlichen Sinne

des Worts. Für das Vollkommene muß sich also der Mensch unmittelbar interessiren, weil er Mensch ist. Aber auf der Höhe der religiösen Betrachtung, wo der endliche Geist das Vollkommene als das Absolute, oder als die Gottheit selbst zu erkennen vergebens alle seine Kräfte erschöpft, löset sich die Betrachtung in ein mystisches Staunen auf. Das religiöse Interesse für das Vollkommene senkt sich, gewöhnlich dem Menschen selbst unbewußt, vom Göttlichen herab in die Sphäre der begreiflichen Menschlichkeit. Vollkommen in dieser Sphäre heißt dann Alles, was irgend einem bestimmten Zwecke ganz entsprechend und in seiner Art vortrefflich erscheint. Eigentlich ist es nur ein Spiel, das sich dann der freie Geist mit der Idee des Vollkommenen erlaubt. Aber gerade durch dieses Spiel charakterisirt sich die emporstrebende Menschheit. Mit freiem Wohlgefallen können wir uns für alles in seiner Art Vollkommene interessiren.

Je uneigennützige sich die Menschheit in uns entwickelt, desto lebhafter wird dem gebildeten Geiste das Bedürfniß eines solchen Interesse. Aber auch ohne, weder deutlich, noch dunkel, etwas Vollkommenes überhaupt im Sinne zu haben, können wir das Bedürfniß fühlen, uns mit freiem Wohlgefallen für etwas unbedingt zu unteressiren.

II. Das freie Wohlgefallen, mit welchem wir uns für etwas interessiren, wird ästhetisch, wenn es ohne eigentlich = theoretische, oder eigentlich = praktische, oder eigentlich = religiöse Betrachtung ein Gefühl entweder des freien Spiels, oder der harmonischen Entwickelung, oder des idealen Emporstrebens menschlicher Kräfte in einem mehr oder weniger unbestimmten Bewußtseyn erweckt.

Das Wort Aesthetisch fehlte dem gebildeten Verstande lange Zeit. Jetzt

bezeichnen wir mit diesem Worte alles Interesse und alles Wohlgefallen, das dem *Geschmacke* oder eigentlichen Schönheitsgefühle zum Grunde liegt. Aesthetischer Sinn oder *ästhetisches Gefühl* ist also noch nicht der Geschmack selbst. Es ist nur der lebendige Keim des Geschmacks. Vom Begriffe des Aesthetischen müssen wir ausgehen, um zum Begriffe des Schönen zu gelangen. Wer beide Begriffe, wie es gewöhnlich geschieht, verwechselt, der findet in die Aesthetik ohne Vorurtheil keinen Eingang.

Alle freie Geistesthätigkeit folgt in ihren bestimmten Richtungen nothwendig entweder der Idee des Wahren, oder der Idee des Guten, oder der Idee des Vollkommenen im göttlichen Sinne. Aber nicht nur das bestimmte Interesse für das Wahre, das Gute und das Vollkommene im göttlichen Sinne kann aus der freien Reflexion verschwinden;

selbst das freie Wohlgefallen, mit welchem wir uns für das Menschlich-Vollkommene, oder für irgend etwas überhaupt interessiren, kann von einer unbestimmten Geistesthätigkeit ausgehen. Welches freie Wohlgefallen kann nun da dem menschlichen Geiste bleiben, wo er sich für etwas interessiren will ohne einen bestimmten theoretischen oder praktischen, oder religiösen Gesichtspunkt? Nur das Alles umfassende Gefühl der Entwickelung des wahrhaft Menschlichen in ihm, das heißt, aller Kräfte, durch die er sich, ohne seine Natur zu verläugnen, in's Unendliche vervollkommnen kann. Dieses Gefühl nennen wir ästhetisch.

Alle freie Entwickelung des wahrhaft Menschlichen in unsrer Natur ist von einem Gefühle entweder des freien Spiels, oder der inneren Harmonie, oder des idealen Emporstrebens, oder von allen diesen Ge-

fühlen zugleich begleitet. Was wir innere Harmonie nennen, ist das richtige Zusammenstimmen der Kräfte. Diese Harmonie aber kann in der menschlichen Natur nie permanent werden, weil Fortschreitung zum Vortrefflichen die Bestimmung des Menschen ist. Alle Fortschreitung zum Vortrefflichen verliert sich im Emporstreben zum Vollkommenen im göttlichen Sinne. Also muß der Mensch mit dem Gefühle des Menschlichsten in ihm auch über sich selbst hinaus streben. Alle diese Gefühle sind im unbestimmten Bewußtseyn ästhetisch.

Laßt einen Menschen, dessen Sinne offen sind, dessen Gemüth von keiner Leidenschaft und keinem Kummer umwölkt ist, und dessen Geisteskräfte nicht in thierischer Dumpfheit erstarren, mit theilnehmender Aufmerksamkeit den kommenden Frühling begrüßen. Nehmt an, er sähe um sich her noch keine schöne Natur. Laßt die Felder noch in schmu=

tzigem Grau da liegen, die Bäume blätterlos wie dürre Reiser da stehen; die Wiesen noch kränkeln ohne neues und frisches Grün; und nirgends keime noch eine Blume. Aber die wärmere Luft, die den Frühling verkündigt, dringe belebend auch in die Brust des Beobachters dieser gewiß nicht schönen Natur. Der Himmel sei unbewölkt; die Sonne heiter. Wie wird diese Natur auf den Beobachter wirken, wenn er weder bestimmt die Natur erforschen, noch etwas Bestimmtes aus ihr machen will, und wenn er in denselben Augenblicken an keine Gottheit deutlich denkt? Er wird sich empfänglich fühlen für etwas, das ihm noch nirgends erscheint. Das bloße Vorgefühl des Frühlings wird ihn begeistern. Mitlebend im allgemeinen Leben der Natur, und doch als denkender Geist erhaben über sie, wird er sich seines menschlichen Daseyns freuen. Seine Gedanken und Empfindungen werden harmonisch in einander zerrinnen;

und doch wird er emporstreben zu etwas Ueberirdischem, als sollte er die ganze Natur dort hinauf tragen mit sich. Sein Gefühl wird rein ästhetisch seyn. Hat er aber deswegen schon Geschmack, das heißt, richtiges Gefühl für das Schöne selbst? Oder wird er jemals Geschmack bekommen? Wer kann es wissen? Hat doch fast jeder nicht rohe, und nur einigermaßen nicht gemeine Jüngling ästhetisches Gefühl! Aber wie wenige, übrigens nicht rohe Männer unter uns haben Geschmack! Wie mancher Franzose hat einen sehr feinen Geschmack bei einem sehr beschränkten ästhetischen Gefühle! Und ein angehender Dichter, der mit ästhetischer Begeisterung die ganze Welt umfaßt, dichtet und schreibt wohl einmal sehr geschmacklos.

Nach dieser Erläuterung durch Beispiele begreift sich leicht, warum in dem unbestimmten Bewußtseyn, das aller ästhetischen Reflexion zum Grunde liegt,

bald das freie Spiel, bald das Gefühl einer harmonischen Entwickelung, bald das ideale Emporstreben die Oberhand hat. Mit dem freien Spiele der Kräfte im Bewußtseyn fängt alle ästhetische Geistesthätigkeit an; und sie selbst hört auf, wenn dieses freie Spiel verschwindet. Aber wo es auch in der Empfindung eines Mannes von Geschmack bei diesem Spiele bleibt, da ist der Gegenstand nur interessant und noch nicht schön. Das Gefühl des Schönen fängt an, wo das freie Spiel den beiden einzig möglichen Richtungen folgt, die eine menschliche Geistesthätigkeit nehmen kann, ohne sich eigentlich theoretisch, oder eigentlich praktisch, oder eigentlich religiös zu bestimmen. Alle Geistesthätigkeit strebt dann gesetzmäßig entweder nach harmonischer Entwickelung für den Augenblick, oder sie ist unbestimmte Fortschreitung der Reflexion vom Vortrefflichen zum Vollkommenen, von dem Endlichen zum Unendlichen hin.

III. Was unmittelbar durch den Eindruck, den es auf ein empfängliches Gemüth macht, oder auch bloß unmittelbar in der Vorstellung, das ästhetische Bedürfniß nach allgemeinen und unveränderlichen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn, wo nicht unbedingt, oder doch in einer gewissen Hinsicht, befriedigt, ist schön im weitesten Sinne des Worts.

Hier muß, vor aller weiteren Berichtigung der Begriffe, noch ein Mal einem Jeden, wer um des Worts willen nach seinem Sprachgebrauch schön nennen will, was wir nicht so nennen, die volle Befugniß eingeräumt werden, es mit dem Worte zu halten, wie ihm beliebt. Daß aber unter dem Schönen in dem Sinne, in welchem Homer, Pindar, Sophokles, Klopstock und Göthe dichteten, in welchem Raphael mahlte,

und in welchem der vaticanische Apoll, die Gruppe des Laokoon und die mediceische Venus entstanden, dasselbe zu verstehen sey, was hier in dieser theoretischen Erklärung schön genannt wird, soll durch die ganze Ausführung dieser Idee einer Aesthetik bewiesen werden. Wenn der Grieche in diesem Sinne von Schönheit überhaupt sprach, schloß er das Erhabene so kategorisch mit ein, daß selbst die stoische Schule in der Kunstsprache ihrer Moralphilosophie den Heroismus der Tugend vorzugsweise das Schöne nennen konnte. Und was in Griechenland schön hieß, wird denn doch auch wohl in Deutschland so heissen dürfen.

Das ästhetische Bedürfniß, das heißt, das Bedürfniß, sich mit freiem Wohlgefallen für etwas ästhetisch zu interessiren, ist so allgemein, wie die menschliche Natur. Aber es wird in den meisten Verhältnissen des Lebens, unter

denen die menschliche Natur sich entwickelt, entweder durch andere Bedürfnisse unterdrückt; oder es verwildert; oder es nimmt durch die Gewalt der Angewöhnung und des Vorurtheils eine falsche Richtung; und was dann dieses rohe, oder verwilderte, oder verwöhnte Bedürfniß befriedigt, vertritt gewöhnlich die Stelle des Schönen, bald bei gewissen Individuen, bald bei ganzen Nationen. Wer die allgemeine Gewalt des ästhetischen Bedürfnisses etwa bezweifeln möchte, der beobachte die Menschen bei ihren Festlichkeiten, wo für ästhetische Beschäftigung und ästhetische Zerstreuung oft bis zum Uebermaße gesorgt wird.

Das Schöne, das, wie das Wahre und das Gute, beharrlich ist, und dessen wesentliche Gesetze für alle gebildeten Völker und Zeitalter dieselben sind, würde sich also in ein Chaos von ästhetischen Phantomen auflösen, wenn der Geschmack, der es anerkennt, und der

darum der einzig gute heißt, etwas dulden könnte, was den allgemeinen Gesetzen des Natürlichen und des Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn widerspricht. Das Natürliche, als solches, und das Vernünftige, als solches, ist freilich nicht das Schöne; aber die allgemeinen Gesetze des Natürlichen und des Vernünftigen sind unveränderliche Bedingungen der Möglichkeit des Schönen. Die Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses durch einen Eindruck, oder eine Vorstellung, ist und bleibt dasjenige, was im ungetrübten Bewußtseyn den Ausschlag giebt, wo uns etwas als schön erscheint. Wo dieses Bedürfniß nur schwach entwickelt ist, da kann der Mensch übrigens der Natur und der Vernunft in jeder andern Hinsicht Ehre machen, nur sich keinen Geschmack erwerben. Aber wo das ästhetische Bedürfniß die allgemeinen Gesetze des Natürlichen und Vernünfti-

gen zu achten aufhört, da hebt die positive Geschmacklosigkeit an.

Was denn am Ende, nämlich in Beziehung auf die allgemeine Form des menschlichen Daseyns, natürlich, und in derselben Beziehung vernünftig ist, darüber wird in einzelnen Fällen in's Unendliche disputirt werden. Aber ohne Voraussetzung einer allgemeinen Norm der Natürlichkeit im edelsten, der gebildeten Menschheit würdigen Sinne, würde alle Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses ein Spiel des Zufalls, der Gewohnheit und des Vorurtheils seyn. Und was in ästhetischer Hinsicht vernünftig ist, darf wenigstens nicht für problematischer gehalten werden, als, was vernünftig überhaupt ist. Die ästhetische Natürlichkeit ist also etwas ganz anderes als die Uebereinstimmung eines Dinges mit den allgemeinen Gesetzen der Natur; und die ästhetische

Vernünftigkeit ist mehr als Uebereinstimmung mit den Regeln der Logik. Natürlich im theoretischen Sinne ist Alles, was nach Naturgesetzen wirklich ist, also das Häßliche so gut, wie das Schöne, wenn jenes, wie dieses, in der Natur existirt. Schön aber ist nur dasjenige in der Natur, was das ästhetische Bedürfniß nach Gesetzen eines menschlich=natürlichen Daseyns befriedigt. Zu einem menschlich=natürlichen Daseyn reift nicht immer das Beste heran. Mancher Andere lebt der Natur getreu, und hat doch wenig Gefühl für das Schöne, weil er überhaupt wenig ästhetisches Gefühl hat. Mancher sehr verdorbene Mensch hat einen feinen Geschmack, weil er die Gesetze eines menschlich=natürlichen Daseyns wohl ästhetisch schätzt, aber nicht moralisch. Andre haben einen einseitigen Geschmack, weil ihre Natur selbst einseitig entwickelt ist. Aber in jedem menschlich=natürlichen Daseyn ist das

Natürliche mit dem Vernünftigen so unzertrennlich vereinigt, daß Beides völlig Dasselbe zu seyn scheint; und nur diese Vernünftigkeit ist die ästhetische.

Die allgemeine Norm des Natürlichen und des Vernünftigen in ästhetischer Hinsicht ist der Canon der ästhetischen Vollkommenheit. Diese Norm zu entdecken, ist Alles, was die Aesthetik als Geschmackslehre leisten kann. Um es aber zu leisten, muß sie immer Analyse des ästhetischen Bedürfnisses selbst bleiben, weil es ohne Befriedigung eines solchen Bedürfnisses gar keinen Geschmack giebt, weder einen guten, noch einen schlechten. Im gemeinen Leben nenne man immerhin gar keinen Geschmack einen schlechten Geschmack. Aber es bleibt doch durchaus zweierlei, ob Jemand am Geschmacklosen Wohlgefallen findet, weil ihn ästhetische Vortrefflichkeit überhaupt nicht

interessirt, oder, weil sein ästhetisches Bedürfniß nur irre geleitet wurde. Der Geschmack läßt sich bilden, das ästhetische Bedürfniß läßt sich nur wecken; und wo es so fest schlummert, wie die Blume in einem verdorrten, oder zertretenen Keime, da vermag die Geschmacksbildung über den Geist ungefähr so viel, wie die Pflege des Gärtners über jenen Keim. Eben deswegen schadet auch die verständigste Geschmackslehre, die nur den Geschmack bilden will, und nicht zugleich das ästhetische Bedürfniß weckt und belebt, leicht mehr, als sie nützt. Sie verwöhnt zur Verwechselung des wahren, aus den Tiefen des innigsten Menschengefühls hervorgehenden Geschmacks mit dem frostigen Wohlbehagen, dem das Correcte und das Elegante genügt.

Eine Definition des Schönen überhaupt kann also nur eine schwankende Formel seyn, auf die sich, wenn es

zur unmittelbaren Anwendung kommt, die schikanirende Geschmacklosigkeit eben so zuversichtlich berufen mag, als der Geschmack. Denn wer kann das ästhetische Bedürfniß und mit ihm das Natürliche und Vernünftige ausmessen durch eine Definition? Schön aber ist etwas immer nur in Beziehung auf jenes Bedürfniß. Der Begriff des Sch nen ist und bleibt ein Verhältnißbegriff. Er bedeutet, wo er in der äußeren Natur seine Anwendung findet, immer ein Verhältniß der Dinge zu uns, nicht eine Eigenschaft eines Dinges. Es giebt keine Schönheit an sich. Aber in der Natur des Dinges, das uns als schön erscheint, muß freilich objectiv auch der Eindruck gegründet seyn, durch den es das Gefühl des Schönen in uns erweckt. Metaphysische Schönheit ist kein leeres Wort. Warum sollten nicht auch höhere Geister, wenn sie ästhetische Bedürfnisse fühlen, dasselbe schön finden können, was uns nach

der Form unsers Daseyns so erscheint? Dürfen wir nicht annehmen, daß, bei aller möglichen Verschiedenheit der Sinne, ein allgemeiner Typus der Natürlichkeit dem vernünftigen Daseyn aller endlichen Geister zum Grunde liegt? Wie dem auch sey; wir kennen das Schöne nur nach Gesetzen unsrer Natur. Deswegen ist auch die höchste Formel des Schönen so unfruchtbar, weil sie vom Wesen des Natürlichen und Vernünftigen, so weit Beides in ästhetischen Betracht kommt, nichts aussagt. Nur durch Erklärungen und durch mittelbare, den richtigen Erklärungen gemäße Anwendung der höchsten Formel des Schönen bekommt sie selbst erst einen ästhetischen Sinn. Wie und wodurch wird in einer edeln und gebildeten Natur das ästhetische Bedürfniß nach den unveränderlichen Gesetzen des Naturlichen und Vernünftigen befriedigt? Das ist die Frage, von deren richtigen Beantwor-

tung der ästhetische Nutzen aller Theorien des Schönen abhängt.

IV. Was schön heissen soll, muß also unmittelbar interessant seyn.

Daß nicht alles Interessante, auch nicht alles objectiv = Interessante, schön ist, darf wohl kaum in Erinnerung gebracht werden. Denn der gemeinste Verstand begreift, daß nicht nur einem Jeden alles interessant ist, wofür er sich interessirt, sondern daß wir uns auch für eine Menge Dinge ohne alle Beziehung auf das Schöne nach den allgemeinen Bedingungen des menschlichen Daseyns interessiren müssen. Was ist dem denkenden Geiste interessanter, als das Wahre? Was sollte uns Allen interessanter seyn als das Gute?

Aber auch nicht alles, was in ästhetischer Hinsicht interessant heissen darf, ist in seiner Art schön. Interessant in

ästhetischer Hinsicht ist Alles, was die Aufmerksamkeit ästhetisch beschäftigt, auch wenn es ihr nicht einmal eine bestimmte Beschäftigung giebt, noch weniger das ästhetische Bedürfniß nach allgemeinen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen befriedigt. Verwechselung des ästhetisch=Interessanten mit dem Schönen ist der ewige Fehler aller Derer, die ästhetisches Gefühl haben, aber keinen Geschmack. In einen entgegengesetzten Fehler verfallen überreife Geschmäckler, denen nichts mehr gefallen kann, als was durch subtile, nur ihnen und ihres Gleichen empfindbare Künstlichkeit und studirte Absichtlichkeit gefällt, und was erst herausgegrübelt werden muß, um selbst ihnen empfindbar zu werden. Ohne Zweifel unterscheidet sich eine blendende Schönheit, die in das Auge springt, aber bald ermüdet, von der innigen Schönheit, die sich erst vor unsern Augen zu entwickeln scheint, wenn wir bei dem schönen Ge=

genstande verweilen. Je höher das ästhetische Bedürfniß cultivirt ist, desto mehr verlangt den aufmerkenden Geist nach einem Reichthum an Zartheit und Innigkeit, die um so weniger in das Auge springt, je tiefer sie in das Innere des Gemüths eingreift, wo allein ihre Heimath ist. Aber dann geht das ästhetische Wohlgefallen in ein theoretisches über, wenn die Einsicht, nicht mehr der Eindruck, entscheidet. Das ästhetische Bedürfniß unterscheidet sich dadurch wesentlich von dem theoretischen, daß es durch Einsicht nicht befriedigt wird. Nur da ist rein ästhetische Vortrefflichkeit, wo die Wissenschaft verstummt. Selbst wo ein vollendetes Kunstwerk, z. B. ein Gemählde von Raphael, dem Gefühle immer stärker zuspricht, je mehr es zugleich dem Verstande sagt, muß doch der Verstand nur Dollmetscher dessen seyn, was das Gefühl verlangt. Mit dem moralisch-Interessanten darf das ästhetisch-Interessante eben so we-

nig verwechselt werden. Ob das Schöne das moralische Gefühl beleidigen kann, wird sich bald bestimmter zeigen.

Dem Interessanten widerspricht bestimmt das Triviale. Trivial, im ästhetischen Sinne, ist Alles, was nicht unmittelbar die freie Aufmerksamkeit ästhetisch beschäftigt. Schöne Trivialität, oder, was ungefähr dasselbe sagt, uninteressante Schönheit ist also ein ungereimter Begriff. Aber dem rohen Bedürfnisse erscheint leicht etwas trivial, was nur nicht blendend und grell ist. Das unnatürliche oder verkünstelte Bedürfniß verschmäht dagegen oft das Schönste als trivial, wenn es nicht seltsam wunderlich, und unerhört ist. Die allgemeinen Gesetze des Natürlichen und Vernünftigen beschränken die ästhetischen Launen, wo richtiges Gefühl für das Schöne entscheidet; aber es giebt eine triviale Natürlichkeit, die auch oft genug in der Kunst, z. B. in deut=

schen Lustspielen figurirt; und selbst das Vernünftigste ist in ästhetischer Hinsicht trivial, sobald es entweder alltäglich ist und sich von selbst versteht, oder überhaupt die Aufmerksamkeit nicht ästhetisch beschäftigt.

Dem Interessanten im ästhetischen Sinne widerspricht eben so bestimmt das Ekelhafte, sowohl das unmittelbar-Ekelhafte, das die freie Aufmerksamkeit entweder physisch, oder moralisch zurückstößt, als das Langweilige, das durch die Dauer des trivialen Eindrucks ungefähr dieselbe Wirkung thut. Was die Sinne beleidigt, kann also unmöglich schön seyn, es erscheine übrigens in seiner Art dem prüfenden Verstande noch so vollkommen. Aber auch was das moralische Gefühl unmittelbar zurückstößt, kann unmöglich schön seyn. Das unmittelbar-Ekelhafte überhaupt ist es denn auch, was mit einem andern Namen das Häßliche heißt. Hier zeigt

sich aber auch schon deutlich die Abhängigkeit des Geschmacks von den zufälligen Bedingungen der menschlichen Cultur. Denn wo ist in der physischen und moralischen Welt das Ekelhafte, an das sich der Mensch unter gewissen Umständen nicht gewöhnen könnte? Darum setzt Empfänglichkeit für das Schöne, das allein diesen Namen ganz verdient, Cultur der Sinne und des moralischen Gefühls nach den allgemeinen Gesetzen des Natürlichen und des Vernünftigen, und folglich des Edeln im menschlichen Daseyn überhaupt, voraus. Aber auch nach diesen Gesetzen läßt sich der Unterschied zwischen Cultur und Verzärtelung der Sinne nicht mit durchgreifender Genauigkeit deduciren. Dennoch cultivirten Athenienser im Zeitalter des Sophokles ekelte nicht vor den eiternden Wunden des leidenden Philoklet auf dem Theater. Zeigen durfte vermuthlich der Philoklet des Sophokles diese Wunden auch dem atheniensischen Publicum nicht.

Würde aber unser modernes Publicum, wo es auf Geschmack Anspruch macht, dulden, daß dieser Philoklet auf dem Theater von seinen Wunden auch nur mahlerisch spräche, indem er jammernd seine physischen Schmerzen beschriebe und daß die Beschreibung und Darstellung dieser physischen Schmerzen von dem Dichter benutzt wäre, das moralische Pathos des Trauerspiels zu verstärken? Wer hat hier nun Recht, das moderne Publicum, oder das atheniensische? In einem Lande, wo jeder Bürger Soldat war und Erinnerungen vom Schlachtfelde auch zu seinen ästhetischen Freuden mitbringen konnte, mußte der Geschmack anders entscheiden, als bei uns, wo einem ansehnlichen Theil des Publicums übel wird, wenn er Blut sieht. Man hat viel declamirt gegen die spanischen Stiergefechte. Der physische Ekel wenigstens, den sie, nach den Forderungen einiger Kritiker bei jedem gebildeten Publicum erregen sollten, ist

sehr problematisch. Moralischen Ekel muß freilich bei Jedem, dessen innere Bildung nicht mißlungen ist, ein Spiel erregen, in welchem mit Menschenblute gespielt wird. Mißlungen war von einer sehr bedeutenden Seite die Cultur der alten Römer; sonst hätten sie an den mörderischen Gladiatorenspielen keinen Geschmack finden können. Aber wie die alten Römer, so hatten in den neueren Zeiten auch die Spanier einen guten Theil ihres moralischen Gefühls dem militärischen Heroismus geopfert. Die Spanier hatten es in dieser Fertigkeit nicht ganz so weit, wie die Römer, gebracht, weil sie Christen waren. Dafür aber fanden sie Geschmack an den geistlichen Henkersfesten, an welchen, dem spanischen Christenthum zu Ehren, Ungläubige und Ketzer brannten. Was war denn dieß nun für eine Art von Geschmack? Doch wohl nicht der gute, der einzig so heissen soll. Es war ein verwildertes und verwöhntes ästhetisches

Wohlgefallen, das sich selbst hätte aufreiben müssen, wenn Vorurtheil und Gewohnheit nicht das Unnatürlichste und Unvernünftigste dem Menschen interessant machen könnten. Und wer mag läugnen, daß ein geistliches sowohl, als ein weltliches Henkersfest eine ungemein ästhetische Unterhaltung gewähren kann, sobald das moralische Gefühl schweigt? Eben um dieser ästhetischen Unterhaltung willen rennen ja auch ausserhalb Spanien die Menschen überall und aus allen Ständen schaarenweise den moralisch ekelhaften Festen nach, welche die Criminaljustitz von Zeit zu Zeit dem Publicum giebt, um es vor Verbrechen zu warnen.

Wo durch Rohheit, oder durch Abstumpfung und Verkünstelung der Sinne und des moralischen Gefühls das physisch, oder moralisch Ekelhafte aufhört, ekelhaft zu seyn, das ästhetische Bedürfniß aber übrigens nicht ruht, da entsteht

der ästhetische Cynismus. Es giebt einen rohen Cynismus dieser Art, und einen hoch cultivirten. Jener hat das Hanswursttheater für den Pöbel gegründet; dieser hat die geistreiche Obscönität so hoch gesteigert, daß er ihr neuerlich gar das Gewand der Heiligkeit umhangen konnte. Wie sollen wir nun gar die schmutzigen Producte des wahren Genies nennen? Ist nicht die komische Poesie des Aristophanes auch in ihren schaamlosesten Neckereien wahre Poesie? Sind also diese Neckereien nicht schön? Nein, nichts Schmutziges ist schön für sich. Kein Wohlgefallen am Schmutzigen verträgt sich unmittelbar mit Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses nach den höchsten Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen. Alles, was ernsthaft die moralische Delicatesse beleidigt, folglich auch Alles, was ernsthaft den zarten Schleier zerreißt, den das moralische Gefühl um den Genuß der physischen Wollust webte, ist ekelhaft. Aber

die komische Schönheit ist nur eine indirecte Schönheit. Davon zu seiner Zeit mehr. Der komische Witz hat im Gebiete des Schönen große Vorrechte. Er darf sich unter gewissen Bedingungen den keckſten Muthwillen erlauben, so lange es nur auf keine Art ernsthaft damit gemeint ist. Dann wird auch wohl das Schmutzigste als Bedingung der Möglichkeit eines genialischen Muthwillens interessant im ästhetischen Sinne, und durch witzige Darstellung schön. Nie ist aber auch dann, z. B. in den Lustspielen des Aristophanes, der unreine Stoff, mit dem gespielt wird, schön; nur die Darstellung ist es.

Alle ernsthafte und wirkliche Beleidigung des moralischen Gefühls ist Geschmacklosigkeit. Man kann also das Schöne nicht geschmackloser verkennen, als, wenn man das Moralische von dem Aesthetischen in der wirklichen Empfindung des Schönen eben so schulgerecht

trennen will, wie im theoretischen Fachwerk der Begriffe. Allerdings thut es Noth, besonders die deutsche Gutmüthigkeit vor der alten Verwirrung der Begriffe des Schönen und des Guten zu warnen. Das Gute an sich mag immerhin aus der ästhetischen Reflexion verschwinden. Aber Beleidigung des moralischen Gefühls ist gewaltsame Aufregung eben dieses Gefühls, das dann aus der empörten Brust alle ästhetische Heiterkeit verscheucht.

Endlich muß man bei der Schätzung des Interessanten im Verhältniß zum Schönen nicht vergessen, daß vieles an sich widerlich ist, was in Verbindung mit einem Ganzen interessant, und durch die Art dieser Verbindung in die Schönheit des Ganzen verflochten seyn kann. Nur hat dann die Möglichkeit der ästhetischen Veredelung des Widerlichen ihre Grenzen. Ekelhaft ist und bleibt an mehreren, sonst gut gearbeiteten Cruci-

fixen und Darstellungen des gekreuzigten Christus in Gemälden die grelle Verrenkung der Glieder durch die schmerzhafte Dehnung des gekreuzigten Körpers.

V. Nichts ist schön, was nicht, indem es unmittelbar interessirt, in einem freien Reflexionsgefühle unmittelbar die Einbildungskraft beschäftigt.

Bis hieher war in unsrer Analyse des Schönen noch von keiner Seelenkraft besonders die Rede. Denn das ästhetische Bedürfniß entspringt nicht aus dieser, oder jener Seelenkraft. Es geht unmittelbar und ursprünglich aus der Vereinigung aller Seelenkräfte in einer unbestimmten, nach einer gewissen Bestimmtheit strebenden Geistesthätigkeit hervor. Wenn wir nun schön nennen, was nach den allgemeinen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn das ästhe=

tische Bedürfniß befriedigt, so ergiebt sich aus der psychologischen Analyse dieses Bedürfnisses, daß unter allen Seelenkräften vorzüglich die Einbildungskraft thätig seyn muß, wo wir ästhetische Befriedigung suchen, und wo wir sie finden. Wie weit die transcendentalen Functionen der Einbildungskraft bei der Empfindung des Schönen in Betracht kommen, untersucht die Aesthetik nicht. Auch ist hier noch nicht die Rede von der Künstlerphantasie, als einem Vermögen der ästhetischen Erfindung. Abgesehen von allen Erfindungsgaben, muß die Einbildungskraft auch bei dem bloßen Genusse des Schönen beschäftigt seyn, weil anders keine Empfänglichkeit für das Schöne möglich ist. Jean Paul Richter hat in seiner Vorschule der Aesthetik zuerst auf diese passiv scheinende Function der Einbildungskraft aufmerksam gemacht; aber er hat durch den Eigensinn seiner neuen Terminologie in der Unterscheidung der von ihm so ge=

nannten Einbildungskraft und der von ihm so genannten Phantasie seiner Lehre geschadet?

Was man überhaupt Imagination oder Einbildungskraft nennt, ist ursprünglich nichts anders, als die Geistesthätigkeit selbst in allen ihren unbestimmten Functionen, oder, was ungefähr dasselbe sagt, in dem zufälligen Durcheinanderfallen und Zusammentreffen der Vorstellungen. Wo zusammentreffende Vorstellungen sich in einer bestimmten Hinsicht als nothwendig mit einander verbinden, da wird die Vorstellungsreihe unmittelbar bestimmt entweder durch Naturnothwendigkeit oder durch Vernunftnothwendigkeit. Da ist das Reich der Erkenntniß. Aber auch jeder Trieb kann die Reihe der Vorstellungen so determiniren, daß die Geistesthätigkeit bei gewissen Spielen beharrt. Die zufällig zusammentreffenden Vorstellungen bleiben dann in einer

durch diesen Trieb bestimmten Verbindung beisammen. So entstehen Producte der Einbildugskraft, die eben deßwegen alle als willkührlich erscheinen müssen, weil es ein Trieb ist, was sie zu einem bestimmten Daseyn hervorrief. Wo gewisse Producte der Einbildungskraft schon in ihrer Entstehung den Charakter der Nothwendigkeit annehmen, z. B. in der Construction der geometrischen Figuren, da ist es die Vernunft, die ihnen unmittelbar durch ein ursprüngliches Erkenntnißgesetz, dessen Analyse der Transcendentalphilosophie zukommt, diesen Charakter ertheilt. Da fängt auch sogleich Wissenschaft an, und das Spiel hat ein Ende. Das Reich der Einbildungskraft aber ist so groß, als das Reich der Möglichkeit willkürlicher Combinationen. Es giebt also eine bloß animalische Einbildungskraft, von welcher auch der Wurm auf der untersten Stufe des Lebens seinen Antheil empfangen haben muß, weil

er empfindet und strebt. Auch in der menschlichen Natur tritt zuweilen nur diese animalische Einbildungskraft hervor, z. B. als Einbildungskraft des Schmeckers, der leckere Speisen wittert. Aber menschliche Einbildungskraft ist menschliche Geistesthätigkeit in allen ihren unbestimmten Functionen. Ihr Reich ist so groß, als das Reich der Möglichkeit menschlicher Gedanken und menschlicher Triebe. In der wunderbaren Vereinigung mit der Vernunft erscheint die Einbildungskraft selbst als etwas Höheres und fast Göttliches im Menschen. Da heißt sie dann im höheren und vorzüglicheren Sinne Einbildungskraft, oder, wenn man lieber will, Phantasie. In dieser Vereinigung ist sie Erfindungsvermögen, Dichtungsvermögen, menschliche Schöpferkraft, und im Bewußtseyn des reinsten Emporstrebens der denkenden Natur zum Vollkommenen gleichsam eine zweite Seele des Menschen. Da vereinigt sie

das Sichtbare mit dem Unsichtbaren, das Vergängliche mit dem Ewigen, nach Gesetzen, von denen im Buche der erkennbaren Natur nichts geschrieben steht. Ein Maler könnte die Phantasie auf dieser Stufe darstellen als eine schwebende Göttinn, die im Sonnenglanze durch Wolken dringt, und in der einen Hand eine Weltkugel hält, in der andern zwei Schlüssel, als Symbole der Macht, dem Menschen einen Himmel zu öffnen, und eine Hölle.

Nach dieser psychologischen Digression, die durch den Zusammenhang unsrer ästhetischen Untersuchungen nothwendig wurde, läßt sich der Antheil, den die Einbildungskraft auch am bloßen Genusse des Schönen hat, nicht verkennen. Es giebt überall keinen bloß passiven Geschmack. Denn wenn gleich durch das Schöne das ästhetische Gefühl fixirt und bestimmt wird, so würde doch dieses Gefühl aufhören,

ästhetisch zu seyn, sobald das empfangende Gemüth ruhte; denn nur unter der Bedingung eines freien Spiels, oder einer harmonischen Entwickelung, oder eines idealen Emporstrebens menschlicher Kräfte in einem unbestimmten Bewußtseyn, also nicht ohne Einbildungskraft, ist ein ästhetisches Wohlgefallen möglich. Dieses freie Wohlgefallen setzt freie Reflexion voraus. Die freie Reflexion aber darf nicht in ein förmliches Urtheil übergehen, wenn sie ästhetisch bleiben, nicht theoretisch werden soll. Die Vernunft selbst wirkt also nur als Einbildungskraft in der ästhetischen Reflexion; und der Geschmack ist ein freies Reflexionsgefühl, in welchem die Einbildungskraft nothwendig den Genuß begleiten muß, weil dieser Genuß sonst sich selbst aufhöbe. Aber bildend und schöpferisch darf die Einbildungskraft nicht mitwirken, wenn wir das Schöne in der Wahrnehmung empfinden wollen, wie wir es finden. Im schönen Phantasiren ver-

schwindet das Schöne außer uns. So tragen phantasirende Kunstschwärmer zuweilen das Schöne aus ihrer Phantasie in die Gegenstände hinein, und finden es dann sehr bequem in den Gegenständen wieder. Der kalte Kenner lächelt dazu, und wird vor lauter Kennerschaft zuweilen so kalt, daß ihm die höchste Schönheit entschlüpft, weil er sie bloß passiv und über diese Passivität räsonnirend, ohne Hülfe der Einbildungskraft, in sich aufnehmen will.

Je reicher an Schönheit ein Gegenstand ist, desto stärker nimmt er die mitwirkende Einbildungskraft beim ruhigsten Genusse des Schönen in Anspruch. Wenn dann der freie Geist von der Betrachtung eines solchen Gegenstandes zu sich selbst zurückkehrt, lebt er in einer *schöneren* Welt, nicht bloß in der Erinnerung an den schönen Gegenstand, für den er sich unmittelbar interessirte. Die Einbildungskraft setzt dann ihr be-

glückendes Spiel in denselben Richtungen fort, die sie durch den Eindruck empfing. Aber nicht mehr durch den Eindruck gefesselt, verbreitet sie sich frei über Alles, was den Sinnen schmeichelt, und dem Herzen gefällt.

VI. Auf die bestimmtere oder unbestimmtere Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses nach den allgemeinen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn gründet sich der Unterschied zwischen regelmäßiger und unregelmäßiger Schönheit.

Der gute Geschmack heißt eben darum der gute, weil er unveränderlichen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen folgt. Ein Gesetz in eine Verstandesformel gefaßt, heißt eine Regel. Regelmäßigkeit scheint also eine ursprüngliche Bedingung der Schönheit zu seyn. Auch hat man sie oft genug für

die Schönheit selbst angesehen. Nach dem Regelmäßigen in der Schönheit eines Kunstwerks hat wenigstens die französische Kritik fast immer zuerst gefragt. Auffallende Regelmäßigkeit ist der Charakter der französischen Gartenkunst; und die Anlage eines französischen Trauerspiels hat sehr viel Aehnliches mit der Anlage eines französischen Gartens. Der französische Geschmack beruft sich auf den griechischen. Die griechische Schönheit hat auch unverkennbar einen mehr oder weniger hervorspringenden Charakter der Regelmäßigkeit. Also hätte der französische Geschmack am Ende Recht? Es gäbe keine unregelmäßige Schönheit, und nur ein barbarischer Geschmack könnte sich am Unregelmäßigen ergötzen?

Allerdings würde Regelmäßigkeit eine ursprüngliche Bedingung der Schönheit seyn, wenn sie eins mit Gesetzmäßigkeit wäre. Aber eine Regel ist, wie

schon gesagt, nur die logische Form eines Gesetzes. Das Gesetz selbst gehört unmittelbar entweder der Natur, oder der Vernunft an, die sich selbst ursprünglich als lebendige Kraft, nicht als einen Behälter von Regeln findet. Daß der gute Geschmack den Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn folgt, beweiset noch keineswegs, daß er diesen Gesetzen nur da folgt, wo sie als Regeln dem Verstande gegenwärtig werden, oder, wo etwas so auf uns wirkt, daß wir Regelmäßigkeit wahrnehmen, oder wahrzunehmen glauben. Ein Gegenstand erscheint uns als regelmäßig, wenn wir an ihm einen Inbegriff von zusammenstimmenden Verhältnissen nach einem Princip der Einheit deutlich erkennen. Wenn dann auch der Verstand die Regel selbst nicht deutlich denkt, so schwebt sie ihm doch in der deutlichen Wahrnehmung so bestimmt vor, daß z. B. die symmetrischen Proportionen

eines schönen Gebäudes von dem Auge nicht gemessen werden können, ohne daß der Verstand die Regel der geometrischen und arithmetischen Verhältnisse aufzufassen sucht, über die das Augenmaß entscheidet. Das Regelmäßige heißt daher auch das Ordentliche; denn der Verstand oder das Vermögen der Regeln stiftet die Ordnung. Der Charakter der Regelmäßigkeit überhaupt ist Verstandescharakter. Wo aber nur der Verstand Befriedigung findet, da ist das Wohlgefallen, das wir empfinden, theoretisch, und nicht ästhetisch. Also würde der Begriff einer ästhetischen Regelmäßigkeit, anstatt die Schönheit selbst zu bedeuten, sich selbst aufheben, wenn nicht eben das interessante Schwanken zwischen Empfindung und Begriff in der Wahrnehmung des Regelmäßigen die Aufmerksamkeit ästhetisch unterhielte. Es giebt also ohne Zweifel eine regelmäßige Schönheit, der dieser Name um so bestimmter gebührt, je proportionirter

ein ästhetisches Ganzes in allen seinen Theilen erscheint. In einem regelmäßig schönen Kunstwerke stellt sich der Verstand des Künstlers ästhetisch dar. Selbst die regelmäßigen Werke der Natur erscheinen als Producte eines sich selbst darstellenden Naturverstandes, und diese Regelmäßigkeit ist wenigstens die Grundlage der höchsten Schönheit der menschlichen Gestalt, an welcher kein Volk jemals mit so entschiedener Liebe hieng, als die alten Griechen.

Aber kein griechischer Geschmack soll uns unempfänglich für die unregelmäßige Schönheit machen, in welcher der Verstandescharakter mehr oder weniger verschwindet. Denn wenn es keine unbestimmte Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses gäbe, würde es auch keine bestimmte geben. Bestimmte Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses nach Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen findet nur da statt, wo auch dem

Verstande nichts zu wünschen übrig bleibt. Denn der Verstand dringt durch das Reflexionsgefühl, das ohne ihn nicht entstehen konnte, mit seinen Forderungen um so bestimmter hervor, je weniger er sich überhaupt das letzte Wort nehmen läßt, wo der Mensch mit völliger Besonnenheit empfindet. Aber wo der Verstand das letzte Wort behält, da verschwindet das Aesthetische in der Reflexion. Darum müssen selbst die regelmäßig schönen Werke der Natur und der Kunst wie durch eine natürliche Magie verstandesmäßig die Einbildungskraft beschäftigen, die zu dem Bestimmten immer noch etwas Unbestimmtes hinzufügt, und nur dadurch in's Unendliche thätig ist. Die regelmäßige Schönheit selbst deutet also auf eine unregelmäßige hin, die nicht in deutlicher Beziehung auf eine Regel, und doch nach unveränderlichen Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen in einem wahrhaft menschlichen Daseyn empfunden wird. Selbst

die regelmäßigste Poesie verlangt etwas von dem, was man lyrische Unordnung nennt, also einen Anstrich von Unregelmäßigkeit. Der Triumph der unregelmäßigen Schönheit aber ist die Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses durch eine schöne Landschaft. Denn wer hat noch je die Regel angeben können, nach welcher Felsen, Baumgruppen, Gewässer und Wolken ohne alle geometrische und arithmetische Bestimmtheit ein schönes Ganzes bilden? Wenn man den Griechen ästhetische Einseitigkeit vorwerfen darf, so zeigten sie diese Einseitigkeit in der Vernachlässigung der Landschaftsmalerei und der mit ihr verwandten Landschaftsgartenkunst. Durch die herrschende Liebe zur Schönheit der menschlichen Gestalt waren sie an ästhetische Regelmäßigkeit so gewöhnt, daß sie der unregelmäßigen Schönheit nicht Gerechtigkeit genug wiederfahren ließen. Die neueren Nationen, die unter ganz anderen Sitten zur ästhetischen Cultur

heranreiften, fühlten bald das Bedürfniß des Unregelmäßigen in der schönen Kunst sowohl, als im Genusse der schönen Natur. Von der Schönheit der menschlichen Gestalt wurde ihr Geschmack zwar auch angezogen. Aber außer dem Gesicht und den Händen erblickten sie ja nach den Gesetzen der neueren Sittsamkeit nicht leicht einen Theil des menschlichen Körpers unverhüllt. Mit dem Verhüllten spielte die Phantasie vielleicht desto wollüstiger, aber ohne Gewinn für den Geschmack. Ihnen genügte also auch in ihrer Poesie die lyrische Unordnung der Griechen nicht. Sie suchten romantische Verschmelzungen des Heterogenen, als wollten sie, um ihr ästhetisches Bedürfniß zu befriedigen, der alten Regelmäßigkeit spotten. So entstand die üppige Mischung des Komischen mit dem Feierlichen in der italienischen Ritterepopöe, so entstand die spanische Comödie; so schuf sich der moderne Geist im sentimentaleren Norden

von Europa das Humoristische in seinen natürlichen und idealen Formen. Aus denselben Ursachen hob sich die Landschaftsmalerei und die Landschaftsgartenkunst.

Wo die Tendenz zur unregelmäßigen Schönheit die Oberhand gewinnt, da ist freilich die Verwechselung des wahrhaft Schönen mit dem bloß Interessanten schwer zu vermeiden. Aber auch das unregelmäßig Schöne unterscheidet sich dadurch von dem bloß Interessanten, daß es im Grunde unter denselben Gesetzen, wie das regelmäßig Schöne, steht, nur ohne bestimmtes Bewußtseyn der Beziehung auf eine Regel. Es verliert sich unablässig in das bloß Interessante; aber ein richtiger Geschmack sorgt dafür, daß es sich nicht zu weit verliere. In einem kalten Verstandesjahrhundert würde das ästhetische Gefühl vielleicht ganz absterben, wenn es nicht durch romantische Köpfe, denen die

schönste Regelmäßigkeit zu kalt und zu nüchtern ist, von Zeit zu Zeit wieder aufgeregt würde. Dem deutschen Aesthetiker ziemt es besonders, das deutsche Genie von dieser Seite nicht zu verkennen. Aus diesem Gesichtspunkte muß man auch einen Theil des deutschen After = Geniewesens betrachten, durch das sich wenigstens die Phantasie Luft macht, wenn sie besorgt, ihre ästhetische Freiheit ganz an den kalten Verstand zu verlieren.

VII. Vollkommene Schönheit vereinigt in sich eine schöne Form, d. i. einen schönen Inbegriff reiner Verhältnisse mit einem mehr oder weniger bestimmten Ausdrucke interessanter Gefühle und Gedanken.

Form und Ausdruck waren von jeher die beiden Gesichtspunkte, nach denen der natürliche Geschmack unmittelbar entschied, und nach denen sich die unbe=

fangene Kritik orientirte, es mochte ein Naturgegenstand, oder ein Kunstwerk seyn, was das ästhetische Bedürfniß befriedigen sollte. Aber in den Schulen, wo die Aesthetik mit Unterwerfung des Geschmacks unter wissenschaftliche Meinungen anfing, vernichtete man das Schöne in Begriffen gewöhnlich dadurch, daß man die vollkommene Schönheit auflösete, um eins ihrer Elemente aus dem andern, also auch entweder den Ausdruck aus der Form, oder die Form aus dem Ausdrucke zu deduciren. So entstanden in Deutschland zuletzt gar die streitenden Parteien der ästhetischen Formatisten und der Sentimentalisten.

Form heißt überhaupt ein Inbegriff von reinen Verhältnissen oder Beziehungen, die als solche erwogen werden. Ueber den ästhetischen Werth reiner Verhältnisse entscheidet der Geschmack auf so mancherlei Art, als die ästhetische Empfänglichkeit ursprünglich verschiedene

Modificationen annimmt. Er entscheidet nach optischen Gesetzen über die Schönheit geometrischer Verhältnisse in Umrissen und sichtbaren Proportionen. Nach akustischen Gesetzen bestimmt sich die Schönheit der musikalischen Form in reinen Verhältnissen von Consonanzen. Die Schönheit der Form eines Gedichts beruhet auf gar vielen Verhältnissen, unter andern auch auf Sylbenmaßen und Reimen. Aber der allgemeine Begriff der ästhetischen Form umfaßt auch Alles, was Composition, ästhetische Anordnung und innere Beziehung heißt, wenn diese Beziehung nur als solche erwogen wird. Daß es nun ein ästhetisches Wohlgefallen giebt, das entweder allein, oder doch vorzüglich, von der Reflexion auf die Form ausgeht, der Gegenstand dieses Wohlgefallens mag ein Werk der Natur, oder ein Kunstwerk seyn, läßt sich eben so wenig bezweifeln, als, daß in allen Reflexionsgefühlen der denkende Geist Verhältnisse sucht und findet.

Warum aber gewisse Verhältnisse das ästhetische Bedürfniß nach den Forderungen des guten Geschmacks in einer bestimmten Hinsicht befriedigen, andere Verhältnisse trivial, oder gar widerlich sind, soll in dem folgenden Capitel untersucht werden.

Aber mit dem bloßen Formalbegriffe des Schönen kommt die wahre Aesthetik nicht weit. Der menschliche Geist im freien Spiele seiner Kräfte, im Gefühle einer harmonischen Entwickelung dieser Kräfte, und im idealen Emporstreben nach dem Vollkommenen, sucht überall ein Leben, dem seinigen ähnlich. Das ästhetische Bedürfniß beseelt in der Vorstellung die ganze Natur. Je inniger dieses Bedürfniß, desto bestimmter will der menschliche Geist sprechen mit Allem, wofür er sich interessirt. Was also das ästhetische Bedürfniß ganz befriedigen soll, muß uns noch durch etwas anderes interessiren, als durch den bloßen Inbe-

griff von Verhältnissen, die unmittelbar gefallen, und durch die unbestimmte Andeutung, die schon in diesen Verhältnissen liegt. Je mehr es uns dann sagt, oder zu sagen scheint, desto ausdrucksvoller ist die Schönheit. Je vollkommener der schöne Gegenstand in allen seinen Verhältnissen ist, desto lebendiger geht die Form in den Ausdruck, und der Ausdruck wieder in die Form über. Völlig ausdruckslos ist nichts in der ganzen Natur. In jeder schönen Form selbst liegt gleichsam eine Vorbedeutung des eigentlichen Ausdrucks. Aber wir nennen doch die Schönheit ausdruckslos, wenn uns der schöne Gegenstand außer der unbestimmten Andeutung, die schon in seiner Form liegt, nicht viel mehr, als gar nichts Interessantes sagt, wie z. B. manches schön proportionirte Menschengesicht, manches höchst elegante Reimwerk, und so manche musikalische Composition, der

man, wie Fontenelle jener Sonate, zurufen möchte: „Que me veux-tu?“

Verwechselung des Ausdrucksvollen mit dem Schönen in der Schätzung der Kunstwerke ist der gemeine Fehler des nordischen, besonders des deutschen Geschmacks, obgleich der deutsche Musikus Telemann der Meinung gewesen seyn soll, daß sich auch ein Thorzettel recht gut in Musik setzen lasse. Selbst der gemeinste und alles ästhetische Gefühl verscheuchende Ausdruck wird unter uns leicht vortrefflich gefunden, sobald er nur rührt, oder erschüttert. Man empfindet dann sehr richtig, daß die schöne Kunst ohne die Kraft, zu rühren und zu erschüttern, nur zum Theil schöne Kunst wäre. Aber man verkennt den ästhetischen Werth des Ausdrucks schon dadurch, daß man nur das Rührende und das Erschütternde für das wahrhaft Ausdrucksvolle hält. Die Italiener nennen sehr richtig den Styl, in welchem Ra-

phael malte, vorzugsweise den ausdrucksvollen Styl (stile espressivo), weil man in einem Gemälde von Raphael nicht leicht einen Zug finden wird, der nicht von interessanter Bedeutung wäre, obgleich das Rührende und Erschütternde diesem unübertroffenen Künstler gewiß nicht das Liebste in der Kunst war. Raphael verfolgte den größeren Gedanken, durch schöne Darstellung menschlicher Gestalten in interessanten Situationen das Ganze der menschlichen Seele aufzuschließen, dem Blicke den Zugang in die Tiefen des Herzens zu öffnen, und das innerste Leben des Geistes zu offenbaren. Daher die unendliche Fülle des Ausdrucks in Raphaels Gemälden. Aus ihnen kann man zugleich auf das bestimmteste lernen, was den ästhetischen Ausdruck von dem gemeinen unterscheidet. Denn der Ausdruck ist immer gemein, sobald er nicht für das ästhetische Gefühl interessant ist. Auch die Bestimmtheit oder die Stärke

des Ausdrucks ist nicht immer ein Merkmal der ästhetischen Vollkommenheit desselben. Gedankenlose Stärke des Ausdrucks ist ästhetische Schwäche. Aber kalte Gedanken sind in ästhetischer Hinsicht auch nichtmehr, als geistlose Empfindungen, werth.

Einen ganz eigenen Reitz hat der ästhetische Ausdruck des erloschenen und des erlöschenden Lebens, wenn kein sinnlicher Widerwille und keine moralische Erschütterung stärker wirken, als das ästhetische Gefühl. Der Anblick eines schönen Todten, oder einer schönen Ohnmächtigen, fordert eben durch den Mangel des Lebens die Einbildungskraft auf, der Natur zu Hülfe zu eilen, und durch Bilder des Lebens das Erstorbene wieder zu beseelen.

Von der reinsten Bestimmtheit des Ausdrucks bis zur völligen Unbestimmtheit ist oft gar nicht so weit, als

man glauben möchte. Denn das Bestimmte hört überhaupt, wie wir schon gefunden haben, auf, ästhetisch zu seyn, wenn die Reflexion darüber sich nicht in das Unbestimmte verliert. Aber ein gar zu unbestimmter Ausdruck zerstreuet entweder die ästhetische Reflexion, oder er leitet sie auf die bloße Form hin. Manche schöne und keinesweges ausdruckslose Musik, verliert sehr viel durch eine solche Unbestimmtheit, und beinahe scheint es, als könne nur durch Stärke und Tiefe des Ausdrucks eine Art von Bestimmtheit in der Musik erhalten werden. Die Malerei hat einen schweren Kampf mit dem Unbestimmten in Landschaftsgemälden. Und doch gehört zur vollkommenen Schönheit einer Landschaft, in der Natur so gut, wie im Gemälde, wesentlich das Ausdrucksvolle, durch welches ein heiterer Himmel ganz anders zu uns spricht, als ein bewölkter, eine alte Eiche anders, als eine schlanke Pappel, ein Schiff im Sturme anders,

als eine friedlich weidende Heerde. Die richtige Behandlung des unbestimmten Ausdrucks in der Landschaftsmalerei setzt eine seltene Zartheit des Gefühls voraus. Kein Studium kann da nachhelfen. Der wahre Landschaftsmaler muß durch leises Mitgefühl in das unbestimmte Leben der Natur, von dem er sich keine theoretische Rechenschaft geben kann, eingedrungen seyn, wie Claude Lorrain.

Alles Mitgefühl ist im Grunde moralischen Ursprungs. Sobald es aber ganz bestimmt als moralisches Gefühl wirkt, schlägt es die ästhetische Reflexion nieder. Aus der Verwechselung des moralischen Ausdrucks mit dem ästhetischen, besonders wo das Rührende den Ausschlag giebt, entsteht die falsche Sentimentalität oder Empfindsamkeit, die man dann aber wieder nicht mit der wahren verwechseln muß. Wahre Sentimentalität ist uner-

künstelte und durch kein ästhetisches Phantasienspiel in sich selbst irre gewordene Zartheit des moralischen Gefühls. Verspottung dieser Sentimentalität aus ästhetischem Kitzel, ist eine Art von raffinirter Brutalität. Durch innige Verschmelzung des Moralischen mit dem Schönen in gleicher Zartheit entsteht das Aesthetisch-Sentimentale, dem selbst die Idee der höchsten Schönheit nicht widerspricht. Klopstocks Oden an Cidli und an Fanny möchten wohl das Vortrefflichste dieser Art seyn, das die Poesie noch hervorgebracht hat. Nur verschraubte Köpfe, die gegen das Edelste im Menschen sündigen zu müssen glauben, um gegen das Schöne nicht zu fehlen, können es auf Herabsetzung dieser Art von Poesie methodisch anlegen. Die Anhänger der falschen Sentimentalität mögen indessen Sentimentalisten heissen.

VIII. Schönheit überhaupt ist also durchaus etwas Höheres, als Ele-

ganz oder gefällige Correctheit ästhetischer Formen.

Verwechselung der Schönheit mit der Eleganz ist ein sehr gemeiner und besonders seit der Herrschaft des französischen Geschmacks in ganz Europa sehr beliebter Fehler. Wenn man an der Schönheit Alles übersieht, was mehr, als ästhetische Form, ist, und wenn man dann nur auf dasjenige merkt, was in der Form, die dann übrig bleibt, nicht nur correct ist, das heißt, den guten Geschmack auf keine positive Art beleidigt, sondern auch noch durch gewisse gefällige Verhältnisse positiv interessirt, so gewinnt man den Begriff der Eleganz. Die erste Bedingung aller Eleganz ist also Correctheit. Aber es giebt eine Correctheit, die nur in so fern gefällt, als sie nicht mißfällt. Sie ist als negative Bedingung der Schönheit an der Grenze der Trivialität der gewöhnliche Gegenstand der gemeinen

Kritik, die mit der Entdeckung und Aufzählung der Fehler anfängt. Naturgegenstände erscheinen auf eine ähnliche Art correct, wie Kunstwerke, wenn sie den Typus ihrer Gattung richtig darstellen. Um Wohlgefallen an ästhetischer Correctheit zu finden, bedarf es also auch nur eines negativen Geschmacks. Dieser negative Geschmack entscheidet sowohl über die Correctheit des Ausdrucks, als über die Correctheit der Formen. So kalt ist aber auch kein negativer Geschmack, daß er nicht an der correctesten Form etwas vermissen sollte, wenn sie bloß correct ist. Vereinigt sich nun formelle Correctheit mit einer gewissen Gefälligkeit, die den Sinnen schmeichelt, so hat der kalte Geschmäckler das Einzige gefunden, was er an der Schönheit zu schätzen weiß. Ihm ist dann Eleganz und Schönheit überhaupt Eins und Dasselbe. Solche Geschmäckler sind die Stylistiker, wie sie in Richters Vorschule heissen.

Aber Vernachlässigung der Eleganz ist der erste Schritt zur Geschmacklosigkeit in der Kunst, wie im wirklichen Leben. Denn so weit es auch von der negativen Bedingung des Schönen bis zum Schönen selbst seyn mag, so ist doch ohne jene Bedingung keine vollkommene Schönheit möglich. Wer in der That, nicht bloß in seiner Einbildung, nach dem Vollkommenen strebt, der strebt nothwendig auch nach dem Correcten. Alle ungefällige und trockene Correctheit aber ist unästhetisch. Nach gefälliger Correctheit der Formen strebt also nothwendig das ästhetische Bedürfniß, wenn es nicht verwildert. Den Reitz der höchsten Eleganz hat die griechische Kunst. Der französische Geschmack verirrte sich weit, als er diese Eleganz für das Wesen der griechischen Schönheit ansah; aber ohne diesen Irrthum, zu welchem der Keim in der ganzen Tendenz des französischen Geistes liegt, wären in Frankreich die Formen der Geselligkeit

schwerlich bis zu der Feinheit ausgebildet, durch die sie sich dem ganzen Europa empfehlen. Auch läßt sich nicht läugnen, daß in der französischen Eleganz schon ein Anfang der Grazie liegt, die freilich in einem hohen Grade mehr, als bloße Eleganz ist.

IX. Schönheit wird zur Grazie, wenn sich der zarteste Reiz einer gefälligen Bedeutsamkeit des ästhetischen Ausdrucks in den Reiz der gefälligsten Form verliert.

Wer Grazie definiren will, kann nicht wohl umhin, der Theorie zu Gefallen gegen dasjenige zu fehlen, was er definiren will. Denn dieser zarte Reiz des Ausdrucks und der Form in der Natur und Kunst schließt eine gewisse Unbestimmtheit in sich, die sich aller erschöpfenden Erklärung entzieht. Das Eigentlichste in der Grazie kann durchaus nur empfunden werden. Aber

die Theorie muß doch versuchen, das Ihrige zu thun, um den Sinn des Begriffs zu finden, der jene Empfindung andeutet.

Um dem Wortstreite zu entgehen, der uns hier noch ein Mal mit seinen schwankenden Synonymen belästigt, sey wieder Jedem seine Kunstsprache gegönnt. Wer aber, was wir Grazie nennen, lieber Anmuth, oder Reiz, im vorzüglichen Sinne, oder Huld, oder gar Holdseligkeit, oder nach Belieben noch anders nennen will, der muthe uns nur nicht zu, in Allem, was man auch noch außerdem dem Sprachgebrauche gemäß mit diesen unstäten Wörtern bezeichnen kann, die wahre Grazie zu finden, die der Grieche Charis nannte, und die allein hier gemeint ist. Diese wahre Grazie verwechselte der Grieche durchaus nicht mit Schönheit überhaupt, und auch der neuere Italiener ruft in seinem ästhetischen Enthusiasmus nicht unter gleichen

Umständen: „Che bellezza!“ und: „Che grazia!“ Daß unter Grazie etwas Höheres, als bloße Eleganz, verstanden seyn soll, bedarf also wohl kaum der Erinnerung.

Nicht der Reiz des ästhetischen Ausdrucks allein ist griechische Charis, und sollte er auch übrigens der lieblichste und anmuthigste Reiz in seiner Art seyn. Das ist selten Grazie, was aus den Gesichtszügen eines schönen Kindes spricht. Denn diesen Zügen, so lieblich und ausdrucksvoll sie seyn mögen, fehlt gewöhnlich die feinere Bedeutsamkeit, die ein halb verborgenes, nur in der Andeutung erkennbares und eben dadurch um so interessanteres Spiel der Empfindungen, und dabei eine zarte Besonnenheit voraussetzt, in der das Kind noch zu wenig geübt ist. Noch weniger Grazie liegt gewöhnlich in den Bewegungen schöner Kinder. Aber seht jenes Christuskind auf dem Schooße seiner Mutter in einem

Gemälde von Correggio! Da spricht aus den kindlichen Blicken, Mienen und Bewegungen schon etwas Höheres. Es ist ein Götterkind. Aus dem hellen etwas ernsten Auge blickt eine nachsinnende Seele. Mit dem rechten Händchen faßt es, ganz wie ein Kind, die ruhende Hand seiner Mutter. Aber die Linke hat es, wie von ungefähr, emporgehoben, und der Zeigefinger ruht, ein wenig gebogen, an den zarten Lippen, die einst Worte des Himmels verkündigen sollen. Das Köpfchen ist, in der Stellung des Nachdenkens, aber nur wenig, gesenkt. In einem ähnlichen, aber, man möchte sagen, weiblicheren Nachsinnen sanft versunken, schlägt die schöne Mutter ihre großen Augen nieder. Die spielenden Beinchen des Kindes harmoniren mit dem Ganzen. Die Composition ist überhaupt einfach, natürlich und voll Seele, und durch die reizendste Beleuchtung verliert sich der innige und zarte Ausdruck des Ganzen in eine eben so zarte Har-

monie aller Partieen. Das wäre denn ein Beispiel dessen, was wahre Grazie heißt, oder heissen sollte.

Die gefällige Form, in die sich der ästhetische Ausdruck verlieren muß, wo wahre Grazie entstehen soll, ist also ja nicht immer Form der Umrisse, oder überhaupt nur Form für das Auge. Jede Harmonie von ästhetischen Verhältnissen kann mehr oder weniger Grazie in sich aufnehmen. Es giebt also eine Grazie für die Musik, wie für die Malerei. Es giebt eine poetische Grazie, die nur dem inneren Sinne empfindbar ist. Moralische Grazie wirkt anders, als sinnliche; und doch begegnen sich beide einander in ihren ästhetischen Elementen. Aber eine seelenlose Grazie giebt es nicht. Wo der Ausdruck verschwindet, da findet keine Grazie eine Heimath.

Die griechische Grazie zeichnet sich besonders durch eine eigene Ver-

schmelzung des Sinnlichen mit dem Moralischen aus. Durch das Christenthum erhielt die moralische Grazie ein Uebergewicht in der schöpferischen Phantasie der italienischen Maler, sobald sie religiöse Gegenstände berührten. In Griechenland scheint die Grazie des geselligen Lebens, besonders der festlichen Heiterkeit, noch älter gewesen zu seyn, als die Grazie der Kunst. Wenigstens dachte man sich die drei Göttinnen, oder vielmehr Götterdienerinnen, die man unter dem Namen Charitinnen verehrte, zuerst als Göttinnen der Geselligkeit. Deßwegen konnten die Götter selbst, nach Pindars Gesange, kein Fest ohne die Grazien feiern. In der Folge stieg auch die Grazie der Kunst zu immer höheren Ansehen unter den Griechen. Die Periode der griechischen Kunst, die Winkelmann die Zeit des schönen Styls nennt, sollte eigentlich die Zeit des Styls der Grazie heissen. In diesem Style suchten die griechischen Künstler besonders die Ideen

von der Venus und den Liebesgöttern auszuführen. Dadurch gewann die sinnliche Grazie in der griechischen Kunst das Uebergewicht über die moralische. Aber die moralische Grazie mußte doch selbst die sinnliche veredeln, z. B. in den unzähligen Ausführungen der Idee, die unter uns vorzüglich durch die Statue der mediceischen Venus bekannt geworden ist. Uebrigens war es immer eine Grazie der Natur, die den Griechen vorschwebte, wenn sie selbst idealisch der Grazie der Kunst Genüge thun wollten.

Grazie überhaupt verträgt sich sehr gut mit Ernst und Würde, aber auch mit dem kühnsten Muthwillen und dem üppigsten Scherz. Die platonische Grazie mußte sich sogar didaktisch zu dem Sittlichen und Göttlichen in der Metaphysik Plato's gesellen. Aber auch Aristophanes, der Uebermüthige, heißt mit Recht ein „ungezogener Liebling der

Grazien." Aus den Liedern, die sich unter dem Namen der Gedichte des Anakreon erhalten haben, kann man die scherzende Grazie der Griechen von einer andern Seite kennen lernen. Ein Muster der elegischen Grazie unter den Ueberresten der plastischen Kunst der Griechen ist die Gruppe der Niobe. Unter den romantischen Dichtern möchte wohl Petrarch den ersten Preis der Grazie der Liebe verdienen. Aber auch mancher neuere Dichter, der nicht gerade als ein Liebling der Grazien berühmt ist, überrascht uns zuweilen durch die höchste Grazie in einzelnen Zügen. Man denke an Shakespear's Miranda.

Verwechselung der Grazie mit der Schönheit überhaupt hat unter andern Mißverständnissen auch eine unrichtige Schätzung der Kunstwerke veranlaßt, denen vorzüglich die Grazie fehlt. Dahin gehören selbst die besseren, übrigens vortrefflichen Gemälde aus der nieder-

ländischen Schule. Auch dem herrlichen Michel Angelo war die Grazie wenigstens Nebensache. Aber so unrichtig man Kunstwerke schätzt, wenn man die Grazie zum einzigen Merkmale der ästhetischen Vollkommenheit erhebt, so wenig kann der Geschmack, der die Grazie verkennt, der gute heissen.

X. Alle vollkommene Schönheit neigt sich bald mehr zu dem bloß Natürlichen, bald mehr zu dem Idealen in der Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses, und heißt dann in theoretischen Gegensätzen bald natürliche, bald ideale Schönheit.

Wer nicht von metaphysischen Schulbegriffen ausgeht, um die Natur selbst aus der Phantasie zu deduciren, dem kann es gar nicht einfallen, im Sinne der neuesten deutschen Idealisten das Schöne überhaupt mit dem Idealen zu verwechseln. Aber nur da, wo aus dem

innigsten Bewußtseyn das Ideale, oder, wie wir es oben nannten, das Göttliche im Menschen ästhetisch hervortritt und die natürlichen Gefühle über die bloße Natürlichkeit erhebt, kann die höchste Schönheit entstehen; denn nur das Ideale ist überhaupt das Höchste in der menschlichen Schätzung. Auf ihm ruht der unterscheidende Charakter der Menschheit.

Die höchste Schönheit scheint also nur durch Künstlertalent in der Natur übertragen zu werden. Aber Natur und Phantasie müssen einander selbst da begegnen, wo der Künstlergeist nach Gesetzen des Schönen idealisirt. Wir würden uns also zu eben so frostigen, als falschen Begriffen verirren, wenn wir die natürliche Schönheit der idealen apodiktisch entgegen stellen und die ideale Schönheit nur in Kunstwerken suchen wollten. Ehe wir eine Schönheit die natürliche, und eine andere die ideale

nennen, oder gar eine von beiden aus der andern zu deduciren versuchen, gewöhne sich der aufmerkende Geist, in der Empfindung des Schönen selbst auf die Vereinigung des Natürlichen mit dem Idealen zu achten.

Seht ein schönes menschliches Angesicht, wenn es, von Seele durchdrungen, in lebendigen Zügen und leuchtenden Blicken Gefühl und Gedanken ausspricht. Ist da nichts Ideales? Oder sollen wir die Natur selbst belügen, um etwa aus einem Kunstgefühle, das sich durch Züge und Blicke ausspräche, alles Ideale eines schönen Angesichts zu deduciren? Ist denn jedes begeisternde Gefühl ein Kunstgefühl? Allerdings fällt dieses Ideale nur zum Theil der Natur anheim; denn auch ohne Künstlerphantasie und Kunstgefühl ist es doch immer die denkende und fühlende Seele, die ihre unsichtbare Thätigkeit den sichtbaren Blicken und Gesichtszügen mittheilt.

Aber auch im bloßen Umrisse eines schönen Gesichts, also in den Theilen desselben, an denen die Seele nichts zu ändern vermag, kann so viel Ideales liegen, daß durchaus niemand im Stande ist, eine schneidende Absonderung des griechischen Götterideals von wirklichen Menschengesichtern sich auch nur zu denken, viel weniger sie durch Phantasie hervorzubringen. Wo bliebe auch, wenn Jemand so etwas vermöchte, im griechischen Götterideale selbst das Natürliche, ohne dessen Beisein es in das Phantastische überginge? Und um den Irrthum völlig zu zerstören, daß das Ideale nur der Kunst und nicht der Natur angehöre, frage man sich doch nur auf sein ästhetisches Gewissen, ob denn der Eindruck, den eine schöne Schweizerlandschaft in der wirklichen Natur auf uns macht, das Höchste im Bewußtseyn nicht so kräftig aufregt, wie eine raphaelische Madonna. Wenn dem nicht so wäre, gäbe es ja auch nichts

Erhabenes in der Natur. Denn das Erhabene ist ursprünglich nur eine Modification des Idealen. An sich existirt freilich nichts Ideales in der Natur, so wenig als etwas Schönes an sich.

Das Ideale der Kunst ist also von dem Idealen überhaupt wohl zu unterscheiden. Jenes hebt an, wo die Natur aufhört, wenn die Künstlerphantasie, ohne den Typus der Natur in seinen wesentlichen Zügen zu verletzen, diesen Typus zu einer idealen Höhe steigert, wo der Gegenstand der ästhetischen Reflexion als überirrdisch erscheint. Eine idealisirende Phantasie leistet also mehr, als eine bloß verschönernde. Wie es aber zugeht, daß dem Menschen ein Gegenstand als überirrdisch erscheinen kann, ist nicht räthselhafter, als, wie es zugeht, daß der Mensch überhaupt das Göttliche, das in ihm ist, durch natürliche Zeichen ausdrückt. Alle Natur verliert sich vor der

menschlichen Betrachtung in ein absolutes Wunder. Das Ideale ist darum nicht unbedingt einerlei mit dem Wunderbaren. Wunderbar ist Alles, was nach Naturgesetzen unmöglich ist. Aber so natürlich die Spiele sind, durch welche die Phantasie, ohne auf das wahrhaft Ideale zu achten, die Bande der Natur willkürlich zerreißt, wenn sie phantastische Wunder erfindet, so natürlich, das heißt, der menschlichen Geistesthätigkeit in ihrer unmittelbaren Beziehung auf die Natur gemäß ist die wahrhaft ideale Verherrlichung des Typus der Natur nach einem Maßstabe, der uns zwar nur in einem Gefühle, aber in dem Gefühle gegeben ist, durch das sich die Menschheit ursprünglich über die Thierheit erhebt. Diesem Gefühle gemäß trägt die idealisirende Phantasie in den Typus der Natur eine neue Schöpfung hinein. Sie stößt aus dem Natürlichen aus, was in die höhere Harmonie dieser neuen Schöpfung nicht paßt.

Aber den Typus der Natur läßt sie unentstellt. So erfand die Künstlerphantasie der Griechen ästhetische Göttergestalten, indem sie aus dem Typus der menschlichen Gestalt das Thierische so weit verdrängte, als es möglich war, ohne das Menschliche zu zerstören. Fast alle übrigen Nationen der Erde idealisirten widersinnig. Das Wunderbare war auch ihnen Bedürfniß; aber sie ersannen phantastische, der Natur trotzende, und wenn auch interessante, doch geschmacklose Wunder- und Wundergestalten, oder sie spielten nur mit dem Wunderbaren im Geiste der morgenländischen Mährchen.

Die ästhetische Idealität darf aus der moralischen eben so wenig abgeleitet werden, als das ästhetische Gefühl überhaupt aus dem moralischen Gefühle. Aber so wie sich das Moralische in mannichfaltigen Verhältnissen zu dem Aesthetischen gesellen kann, so vereinigte sich

die moralische Idealität mit der ästhetischen schon in mehreren der schönsten Erzeugnisse des menschlichen Geistes. Was die idealen Werke der christlichen Kunst von den antiken vorzüglich unterscheidet, ist das ästhetische Emporstreben der Phantasie nach moralischer Reinheit. So entstanden die Christusbilder, die Engel und die Madonnen. Aber auch die leichtsinnigere Phantasie der Griechen legte gern in die Götterbilder, wenigstens so weit sie dem Auge dargestellt wurden, jene freie Besonnenheit, durch die sich die moralische Kraft des Menschen ankündigt. Die moralische Idealität selbst trug der Grieche lieber in das Leben über.

Da der wahren Idealität der Kunst immer die edelste Natürlichkeit zum Grunde liegt, und da diese sich in jene verliert, so können die entgegengesetzten Begriffe des Natürlichen und des Idealen im ästhetischen Sinne nur Er=

treme bedeuten, zwischen denen eine unendliche Menge und Mannichfaltigkeit des Schönen liegt, das sich bald dem einen, bald dem andern dieser Extreme nähert. Eben deßwegen kann das Schöne auch ungefähr in gleicher Entfernung zwischen dem Natürlichen und dem Idealen liegen, etwa wie die letzten Acte von Göthe's Egmont zwischen dem Götz von Berlichingen und der Iphigenie desselben Dichters. Unter dem Natürlichen ist dann aber durchaus nie das Unästhetische der gemeinen Natur zu verstehen. Es ist das Schöne, nur ohne unmittelbare Tendenz nach dem Göttlichen und Überirrdischen in der ästhetischen Anschauung. Das reine Extrem des Idealen aber ist ein bloßer Begriff. Ein substantives Ideal oder Urbild des Schönen, entweder überhaupt, oder in einer besonderen Beziehung, ist ein ästhetisches Phantom des Vollkommenen in einer Ahndung, der weder ein Kunstwerk, noch ein Naturgegenstand

ganz entspricht. Ohne eine solche Ahndung möchte wohl noch nie etwas Großes in der Kunst gelungen seyn. Aber was die Kunst wirklich hervorgebracht hat, und wäre es das Höchste in seiner Art, darf nie für ein substantives Ideal angesehen werden.

XI. Unter den unzähligen Modificationen der Schönheit überhaupt, die man durch systematische Analyse zu erschöpfen umsonst versucht, kommen vorzüglich in Betracht: die reine Schönheit der Formen, die erhabene Schönheit, und die komische Schönheit.

Dem Aesthetiker kann die Bemerkung nicht lange entgehen, daß die Schönheit überhaupt sich gegen alle systematische Zergliederung sträubt. Das freie Reflexionsgefühl, auf welches doch am Ende alle theoretischen Begriffe zurückgeführt werden müssen, durch

die man das Schöne analysiren kann, folgt keinem System. Ob uns etwas als mehr, oder weniger schön erscheint, und ob es uns auf diese, oder jene besondere Art als schön erscheint, hängt gewiß von unveränderlichen Gesetzen, aber von solchen Gesetzen ab, durch die sich die menschliche Geistesthätigkeit in das Geheimniß des Organismus verliert. Daher ist z. B. das Schöne für das Auge so verschieden von dem Schönen für das Ohr. Diese Verschiedenheit läßt sich allerdings bis zu einer gewissen Grenze hin noch immer systematisch verfolgen, wenn man die physiologische Analyse der Sinne nach transcendentalen Principien in die Aesthetik herüber zieht. Aber zur theoretischen Bildung des Geschmacks selbst wird durch physiologische Analyse der Sinne so wenig gewonnen, als durch transcendentale Principien. Wir enthalten uns also auch hier dieser, dem ästhetischen

Bedürfnisse sehr gleichgültigen Speculationen. In den unergründlichen Tiefen des menschlichen Daseyns verbirgt sich indessen doch nicht ganz der Keim derjenigen Verschiedenheiten des Schönen überhaupt, bei denen die ästhetische Reflexion vorzüglich verweilt. Aus der physischen und moralischen Natur des Menschen läßt sich wenigstens zum Theil erklären, warum die reine Schönheit der Formen ein so weites Feld hat. Aus den Gründen aller Unterschiede des Natürlichen und Idealen im menschlichen Daseyn läßt sich der viel umfassende Charakter des Erhabenen ableiten, das die neueren Aesthetiker gewöhnlich dem Schönen gegenüber stellen. Endlich hat auch das Eigenthümliche und besonders Merkwürdige der komischen Schönheit seinen nicht zu verkennenden Grund in der Vereinigung des Physischen mit dem Intellectuellen. Und fast Alles, was sich über das Schöne im Allge=

meinen sagen läßt, erhält erst durch die besondere Analyse der reinen Schönheit der Formen, der erhabenen Schönheit, und der komischen Schönheit seine ganze Bedeutung.

Zweites Capitel.

Von der reinen Schönheit der Formen.

I. Die reine Schönheit einer Form beruht immer auf ästhetischer Einheit in einer ästhetischen Mannigfaltigkeit.

Eine eben so beschränkte als einseitige Ansicht des Schönen veranlaßte in der Baumgartenschen Schule die Lehre, daß Schönheit überhaupt eine gewisse Einheit im Mannigfaltigen sey. An Beispielen zur scheinbaren Bestätigung dieses Satzes konnte es nicht fehlen.

Man durfte ja nur solche Beispiele wählen, bei denen vorzüglich, oder gar allein, die Schönheit der bloßen Form in Betracht kommt. In Verlegenheit aber gerieth man freilich immer, wenn man Rechenschaft von dem gewissen Etwas geben sollte, ohne dessen Beitritt auch die unverkennbarste Einheit im Mannigfaltigen nicht Schönheit ist.

Vom Begriffe des Aesthetischen, das allen Schönheitsbegriffen zum Grunde liegt, müssen wir wieder ausgehen. Aesthetisch muß die Mannigfaltigkeit seyn, die hier gemeint ist. Sie muß ein freies Spiel, oder eine harmonische Entwickelung, oder ein ideales Emporstreben menschlicher Kräfte in einem unbestimmten Bewußtseyn erwecken und dadurch unmittelbar interessant seyn. Aesthetisch muß auch die Einheit seyn, auf die sich diese Mannigfaltigkeit bezieht. Und selbst dann ruht das ästhetische Interesse doch nur auf der schönen

Form, wenn die Schönheit, die wir empfinden, nichts weiter als Einheit im Mannigfaltigen ist.

Nach der Einheit im Mannigfaltigen zielt alles Denken. Wo also das ästhetische Bedürfniß in einer gewissen Hinsicht durch Einheit im Mannigfaltigen befriedigt wird, da zeigt es sich von seiner intellectuellen Seite. Das Gesetz der Einheit im Mannigfaltigen ist aber eben deßwegen ein Grundgesetz des guten Geschmacks, weil es ein Grundgesetz aller Vernünftigkeit ist. Nur muß die Vernunft, wenn dieses Gesetz eine ästhetische, nicht logische Anwendung finden soll, die Anschauung nicht auflösen in eine systematische Einheit von Begriffen. Die Einheit muß, wie die Mannigfaltigkeit, empfunden werden; und diese Empfindung steht wieder unter den Gesetzen des menschlichen Organismus. So kommt es, daß die Empfindung des Schönen der äuß-

seren Formen ein bloß sinnliches Wohlgefallen zu seyn scheint, da es doch immer intellectuell = sinnlich und durchaus überthierisch ist.

II. Die Schönheit der optischen Formen beruht auf ästhetischer Einheit in einer ästhetischen Mannigfaltigkeit der Farben, des Lichts, der Umrisse und der Proportionen.

Kein menschlicher Sinn ist eines solchen Reizes der Mannigfaltigkeit in bestimmten und unbestimmten Verhältnissen fähig, als der Sinn des Gesichts. Die Schönheit der optischen Formen heißt deßwegen auch in der Sprache des gemeinen Lebens vorzugsweise Schönheit. Sie ist die Grundlage des Pittoresken oder Malerischen, aber nicht zu verwechseln mit diesem selbst, das in seiner ganzen Bedeutung weit mehr ist. Man erinnere sich indessen immer, daß wir unter Form jeden reinen Inbegriff

von Verhältnissen, also auch unter optischer Form nicht bloß Umrisse verstehen.

Die Schönheit der Farben verliert sich vor dem prüfenden Verstande tief in das Dunkel des menschlichen Organismus. Denn wer kann sagen, warum gewisse Farben auch ohne alle malerische Mischung dem menschlichen Auge schmeicheln? Diese Annehmlichkeit darf zwar um so weniger Schönheit heissen, je abhängiger sie von zufälligen Verschiedenheiten der Individuen ist. Aber wo sich die Natur durch den Organismus des Auges in richtigen Verhältnissen nach dem Typus der organischen Vollkommenheit auf unser ganzes Daseyn bezieht, da muß ohne Zweifel auch eine Uebereinstimmung in der ästhetischen Schätzung der Farben erfolgen. Nur disputiren läßt sich darüber nicht. Eben so unbezweifelbar ist im Allgemeinen die sonderbare Bedeutsamkeit der Farben. Selbst Kant, der doch wohl kein Freund von

sentimentalen Spielen war, will die sieben Farben des Regenbogens so verstanden haben, daß Roth die Erhabenheit, Orange die Kühnheit, Gelb die Freimüthigkeit, Grün die Freundlichkeit, Hellblau die Bescheidenheit, Dunkelblau die Standhaftigkeit, und Violett die Zärtlichkeit zu bedeuten scheine. Wenn denn nun auch nicht zwei Farbendeuter sich über den geheimen Sinn einer einzigen Farbe vereinigen sollten, so ist doch die Erregung gewisser Determinationen des moralischen Gefühls durch gewisse Farben nicht problematischer, als die Erregung derselben oder ähnlicher Determinationen durch gewisse Töne. Aber keine Theorie findet hier ein Gesetz. Die Entstehung der Farben selbst zwischen den Extremen von Weiß und Schwarz ist noch viel zu wenig aufgeklärt. Die wahre Farbenschönheit entsteht indessen durch Colorit oder harmonische Beziehung der Farben auf einander, besonders da, wo eine Farbe in die andere

verschmilzt. Darum verstößt der gute Geschmack alles Grelle und Bunte. In einem tizianischen Colorit verliert sich die Mannigfaltigkeit der Farben durch die weichsten Nuancen harmonisch in eine Einheit, die aber nie so bestimmt erscheint, daß sie sich mit optischer Genauigkeit nachweisen liesse. Die ästhetische Reflexion geht beim Anblick eines solchen Colorits ganz in das Auge über.

Auf eine ähnliche Art wirkt ein schönes Helldunkel durch die harmonische Vertheilung der Lichter unter stärkeren und schwächeren Schatten. Da sucht und findet das Auge eine Einheit der Beleuchtung. Aber es wird durch die Mannigfaltigkeit der Lichter und Schatten eben so beschäftigt, als durch die harmonische Beziehung derselben auf eine, nicht einmal immer leicht wahrzunehmende Einheit. Und wie eine solche Beleuchtung sogar ideal werden und dadurch den idealen Ausdruck so verstärken

kann, daß sie ihn beinahe hervorzubringen scheint, beweisen Correggi'os Gemälde. Giebt es nicht auch in der Natur eine fast wunderbar schöne Beleuchtung, z. B. des Abendhimmels?

In der Schönheit bloßer **Umrisse** versteckt sich zuweilen die Beziehung des Mannigfaltigen auf ein Princip der Einheit, wenn der schöne Umriß nur eine einfache Linie zu seyn scheint. Aber warum ist denn keine **gerade** Linie schön? Warum sind zwei gerade Linien nicht schön, sie mögen über, oder neben einander hinlaufen, oder sich schneiden, oder gemeinschaftlich abbrechen und einen Winkel bilden? In der geraden Linie liegt keine unmittelbare Beziehung auf eine Figur. Aber in jeder krummen Linie liegt die Tendenz zu einer Figur, einem geometrischen Ganzen. Unwillkürlich sucht das Auge eine Figur, wo es eine krumme Linie erblickt. Geradlinigte Figuren deuten sämmtlich auf krummli-

nigte, von denen sie nur Segmente sind. So entsteht die Schönheit der Umrisse von den einfachen Schlangen- und Wellenlinien an, bis zu der unendlichen Mannigfaltigkeit derselben in Biegungen, die oft um so schöner sind, je mehr Mühe der Mathematiker haben würde, sie zu berechnen. Aber eine bestimmte Schlangen- und Wellenlinie, die, wie Hogarth will, als Normallinie allen schönen Umrissen zum Grunde liegen soll, giebt es nicht. Eher möchten sich ästhetische Grenzen der Biegung, von der Auflösung der krummen Linie in eine gerade, bis zu dem kurzen Umwenden nachweisen lassen, das wie ein Abbrechen wirkt. Aber zu einer Deduction der ästhetischen Gesetze, nach denen das cultivirte Auge bei gewissen Umrissen und Figuren mit vorzüglichem Wohlgefallen verweilt, kann die Mathematik nur die Anfangsbuchstaben liefern. Zum Theil läßt sich wohl einsehen, warum unter den geometrisch regelmäßigen Figu-

ren im Allgemeinen die Ellipse und das Oval schöner sind, als der Zirkel; denn in der Ellipse und dem Oval deutet der Umriß des Ganzen auf zwei Mittelpunkte, und das Auge, das Einheit sucht, findet sie ästhetisch da, wo sie den Geometer nicht sonderlich interessirt, nämlich in der unbestimmten Tendenz der vereinigten Zirkelbogen gegen einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt, der nicht vorhanden ist. Nach denselben Gesetzen läßt sich der unästhetische Charakter der sphärischen Winkel, z. B. an den gothischen Gewölben, wenigstens zum Theil begreifen. Aber alle diese Untersuchungen sind doch nur ein Umhertappen der Theorie. Die schönsten Umrisse sind nicht die geometrisch regelmäßigen; denn diesen fehlt es an Mannigfaltigkeit der Beziehungen. Welche Umrisse aber die schönsten sind, darüber entscheidet zuletzt einzig und allein das cultivirte Auge nach Gesetzen, durch die das Reflexionsgefühl in den Organismus der Sehnerven

übergeht. So hat der griechische Geschmack sich factisch wieder geltend gemacht, sobald die Cultur überhaupt sich wieder der griechischen näherte. Sehr verständig verbannt dieser Geschmack die Schönheitslinien aus dem Theile des eleganten Hausgeräths, dessen häuslicher Zweck sich nicht füglich mit den Umrissen verträgt. Stühle und Tische, die nur ihre gewöhnliche Bestimmung auf eine elegante Art erfüllen sollen, stehen auf geraden Füßen um so geschmackvoller, je fester sie zu stehen scheinen, ohne schwerfällig und unbehülflich zu seyn. Aber eine Vase, die auch ein bloßes Ornament, ja sogar an sich ein Werk der schönen Kunst seyn kann, steht unter höheren Gesetzen des Schönen.

Am bestimmtesten tritt das ästhetische Verhältniß der Mannigfaltigkeit zur Einheit in den Proportionen hervor. Proportion, in diesem Sinne, setzt eine erkennbare Verschiedenheit zwi-

schen den Theilen und dem Ganzen voraus. In den Umrissen verliert sich diese Verschiedenheit. Da ist denn auch kein arithmetisches Verhältniß der Theile zum Ganzen bestimmbar. Aber wo ästhetische Proportion entstehen soll, da verlangt das Auge, oder eigentlich das Reflexionsgefühl durch das Auge, Symmetrie, ungefähr nach demselben Typus, den die organisirende Natur befolgt. So wie die organisirende Natur in den animalischen sowohl, als den vegetabilischen Bildungen es immer auf einen Stamm anlegt, aus dem sich Zweige, Arme, Flügel, Füße, mit beständiger Tendenz zur geometrischen und arithmetischen Gleichheit in entgegengesetzten Richtungen, verbreiten, so dringt der Geschmack, der Proportionen wägt, überall auf die Erscheinung eines ähnlichen Typus; und wo der Stamm zu verschwinden scheint, z. B. in den meisten architektonischen Proportionen, da verbreitet er sich nur durch die ganze

Masse, so daß z. B. Thüren und Fenster, als Theile eines Gebäudes, sich zu dem Mauerwerk, das sie umgiebt, eben so verhalten, wie Zweige, Arme, Flügel und Füße, zu dem Stamm eines organischen Körpers. Von der Baukunst entlehnten die Bekenner der Lehre, daß Schönheit überhaupt nur Einheit im Mannigfaltigen sey, am liebsten ihre Beispiele. Aber die organischen Proportionen, nicht die architektonischen, sind es, die hier zuerst in Betracht kommen. Nicht, als ob die Baukunst den Organismus absichtlich nachahmte, oder nachahmen sollte; der Typus der Organisation ist uns hier nur deßwegen merkwürdiger, weil durch ihn deutlicher erscheint, wie die höchste Schönheit der Proportionen da entsteht, wo die Theile sich aus dem Ganzen zu entwickeln scheinen; denn nur da ist die Einheit im Mannigfaltigen der Proportionen vollkommen. Wo die Theile in

das Ganze hineingetragen sind, da muß der Reichthum der Proportionen uns für die Unvollkommenheit des Typus entschädigen.

Aber welche Proportionen ursprünglich schön sind, und wo die ästhetische Disproportion anfängt, darüber sagt der Typus der organischen Bildungen nicht mehr aus, als die Mathematik. Die Fledermaus und die Spinne sind in ihrer Art so gut proportionirt, wie der schönste Jüngling. Woher denn nun das Widerliche in den Proportionen des Körpers jener Thiere? Warum haben die Architekten umsonst ihre Phantasie erschöpft, an den Proportionen, auf denen die Schönheit einer Säule nach den bekannten Ordnungen beruht, etwas zu ändern, ohne der Schönheit zu schaden? Das cultivirte Auge hält seinen ästhetischen Maßstab fest. Nach welchen Gesetzen es aber ästhetisch mißt, werden

wir dann erst erfahren, wenn der Verstand die organisirende Natur bis in das Innerste ihrer optischen Werkstätte verfolgt und physiologisch erklärt haben wird, wie menschliches Reflexionsgefühl durch die Functionen der Sehenerven in Beziehung auf das Ganze der menschlichen Natur zu einem bestimmten Wohlgefallen determinirt werden kann.

Das ästhetische Gesetz der Proportionen erinnert wieder an den Unterschied der regelmäßigen und unregelmäßigen Schönheit. Denn nicht alle schönen Proportionen sind regelmäßig. Ein schöner Baum interessirt das Auge, das ihn ästhetisch ausmißt, nur durch die unbestimmte Tendenz seiner Proportionen zu einer gewissen Regelmäßigkeit. Der Typus einer schönen Eiche weicht merklich ab vom Typus einer schönen Linde. Hier verhält sich eine unregel-

mäßige Schönheit zur andern, wie sich die regelmäßige Schönheit der Proportionen in den verschiedenen Säulenordnungen zu einander verhält. Daß übrigens die Natur auch in ihren vegetabilischen Bildungen nach vollkommener Regelmäßigkeit der Proportionen zielt, beweiset die Structur der Blumen, mit deren Entstehung die Pflanze das Ziel ihrer Entwickelung erreicht.

III. Die Schönheit der plastischen Formen beruht auf ästhetischer Einheit in einer ästhetischen Mannigfaltigkeit der plastischen Flächen durch den sogenannten Contour.

Ueber die plastische Schönheit überhaupt soll eigentlich die tastende Hand, das heißt das Reflexionsgefühl durch die tastende Hand, entscheiden. Aber das

Auge ist so gewohnt, den Repräsentanten der Hand zu machen, und die ungelehrige Hand wechselt so gern das Wollüstige mit dem Schönen, daß die plastische Schönheit fast nur durch das Medium der optischen geschätzt werden kann. Alle Schönheit plastischer Formen ist reine Flächenschönheit. Die gerade Fläche aber hat für die tastende Hand keinen andern Reiz, als die Glätte. Dieser physische Reiz ist Grundlage der plastischen Schönheit der Formen; aber diese Schönheit selbst entsteht erst mit dem Contour oder dem ästhetischen Zusammenfallen mannigfaltig gebogener Flächen. Die Natur selbst bringt die höchste Schönheit des Contours durch die Entwickelung schöner menschlicher, besonders weiblicher Körper in der vollen Blüte der Jugend hervor. Die Bildhauerkunst kann daher auch in dieser Hinsicht nichts Vollkommneres nachahmen, als schöne jugendliche Menschen-

gestalten. Aber die Gesetze, denen dann die Kunst als Nachahmerin der Natur folgt, lassen sich noch weniger theoretisch ausforschen, als die Gesetze der optischen Schönheit der Formen. Das Weiche, das Ueppige des Contours allein macht hier das Wesen der schönen Form bei weitem nicht aus. Auch durch die tastende Hand sucht das ästhetische Reflexionsgefühl Einheit im Mannigfaltigen. Nur wo diese nicht fehlt, kann durch den plastischen Ausdruck in schönen Formen die Bildhauerkunst fast Wunder thun.

IV. Die Schönheit der akustischen Formen oder der musikalischen Harmonie beruht auf der ästhetischen Einheit einer Mannigfaltigkeit von Tönen.

Was die Schönheit optischer Formen für die Malerei, das ist die Schönheit

akustischer Formen für die Musik. Sie ist die Grundlage der musikalischen Schönheit, also noch lange nicht diese selbst. Aber die ausdrucksvolle Andeutung, die schon in den reinen Verhältnissen der Töne zu einander, abgesehen von allen musikalischen Gedanken, liegt, erschwert die theoretische Absonderung der Form von dem Ausdruck in der Schätzung musikalischer Kunstwerke. Gleichwohl pflegt man in keiner Kunst den Unterschied zwischen Form und Ausdruck so rein aufzufassen, als in der Musik; denn Alles, was der Musiker Harmonie, im Gegensatze mit Melodie, nennt, ist nichts anders, als die schöne Form einer Verbindung von Tönen.

Von der Schönheit akustischer Formen läßt sich im Allgemeinen nicht einmal so viel sagen, als von der Schönheit optischer Formen. Die Consonan=

zen der Töne lassen sich mit mathematischer Genauigkeit bestimmen; nur die Ursache des Wohlgefallens, auf dem der musikalische, nicht mathematische, Unterschied zwischen Consonanzen und Dissonanzeu beruht, ergiebt sich aus keiner Rechnung. Selbst wenn es wahr ist, daß in jedem reinen Tone der ganze Accord mitklingt, sieht man darum nicht deutlicher das ästhetische Verhältniß der Terze zur Sexte und zur Quinte ein. Die wahre Cultur des musikalischen Gefühls verdankte auch von jeher der Mathematik sehr wenig. Aber was Reflexion, nicht blindes Gefühl, in der Schätzung ästhetischer Formen ist, läßt sich besonders im freien Aufmerken auf musikalische Harmonie wahrnehmen. Darum verlor sich auch der große Geist des Pythagoras in schwärmerischen Vorstellungen von einer metaphysisch-musikalischen Harmonie des Weltgebäudes, die das Ohr des Gei-

stes vernehmen sollte. Damals drängte sich die Transcendentalphilosophie noch wie eine Blume aus der Knospe hervor; und mit Pythagoras zu irren, war nicht unrühmlich zu jener Zeit.

V. Selbst die innere Schönheit der Gedanken und Charaktere steht unter den Gesetzen der ästhetischen Form.

Was man Schönheit eines Gedankens nennt, oder nennen sollte, wird durch keinen Inbegriff von reinen Verhältnissen erschöpft. Noch weniger läßt sich die Schönheit eines Charakters mit diesem Maßstabe ausmessen. Aber kein Gedanke kann für sich, das heißt, außer aller bestimmten Verbindung mit andern Gedanken, schön seyn, ohne eine unbestimmte Menge von Empfindungen zu erregen, die

sich durch ihn harmonisch auf einander beziehen. Und was einen schönen Charakter, in der modernen Bedeutung des Worts, von einem großen unterscheidet, ist die stille Harmonie der Kräfte, die sich ästhetisch in einer moralischen Einheit verlieren. Ein schöner Gedanke ist übrigens nicht immer wahr, aber immer interessant. Er darf nicht aus einem schulgerechten Schlusse hervorgehen, weil die syllogistische Form die ästhetische Reflexion niederschlägt. Er muß unmittelbar aus dem Schooße des Geistes entsprungen zu seyn scheinen. Gewöhnlich kleidet er sich in ein gefälliges Bild, wie bei Herder; oder er erscheint als Antithese, wie bei Schiller. Deßwegen nimmt der falsche Geschmack so leicht die Bilder = und Antithesen = Sprache überhaupt für eine schöne Sprache. Zuweilen spricht aus den schönen Gedanken auch ein schö=

ner Charakter. Oefter theilt sich die Charakterschönheit fast wunderbar den Gesichtszügen mit. Dann erscheint ein Gesicht auch ohne schöne Umrisse und Proportionen durch Blick und Miene ästhetisch verklärt und von höherer Schönheit durchdrungen. Was im Inneren des Charakters schöne Form war, wirkt dann durch die Form der Gesichtszüge als ästhetischer Ausdruck. Aber nur der Pedantismus und die Geschmacklosigkeit werden in solchen Fällen die Grenze zwischen der Form und dem Ausdruck ängstlich aufsuchen mögen. Mit desto reinerem Wohlgefallen ruht die Reflexion eines edeln Geistes auf dem Zusammenfallen schöner Charakterzüge mit schönen Umrissen und Proportionen eines menschlichen Antlitzes. Die griechischen Künstler drückten deßwegen ihren Göttergestalten, die doch nicht nach einem moralischen Maßstabe entworfen

waren, das Siegel der ästhetischen Vollkommenheit durch den Ausdruck der heiteren Ruhe auf, der nichts so bestimmt entgegensteht, als die widrige Miene des bösen Gewissens.

Drittes Capitel.

Vom Erhabenen.

I. Wenn sich durch Idealität in der ästhetischen Reflexion ein großer Gegenstand bis zum Unendlichen erweitert, heißt er erhaben.

In der Analyse des Idealen wurde schon vorläufig behauptet, daß das Erhabene ursprünglich eine Modification des Idealen sey. Was gegen diese Behauptung beim ersten Anblick streitet, wurde zum Theil schon durch die Berichtigung des Begriffs des Idealen

selbst widerlegt. Denn wenn man das Ideale nur in der Kunst finden will, kann man es freilich in der ästhetischen Schätzung großer Naturgegenstände nicht anerkennen, und das Erhabene in der Natur nicht anerkennen, hieße, allem ästhetischem Gefühle widersprechen. Aber es bedarf auch nur einiger Aufklärung des ästhetischen Gefühls, um sich der Meinung zu entschlagen, als sei irgend etwas in der Natur erhaben an sich, und als könne deßwegen das Erhabene keine Modification des Idealen seyn. Die Aesthetik weiß überhaupt von keiner An-sich-heit. Alle ästhetische Schätzung, ihr Gegenstand liege physisch außer uns, oder geistig in uns, beruht auf dem Reflexionsgefühle, in welchem das ästhetische Bedürfniß durch einen Eindruck, oder durch eine bloße Vorstellung, Befriedigung findet. Aesthetische Größe ist so wenig, wie Schönheit überhaupt, eine sogenannte Eigenschaft der Dinge außerhalb des reflectirenden Geistes.

Daß aber der ästhetische Eindruck, den ein Gegenstand auf uns macht, in der Natur des Gegenstandes gegründet seyn muß, und daß wir in diesem Sinne die Dinge außer uns in Beziehung auf uns mit demselben Rechte erhaben, als schön überhaupt, nennen, ist eine von den ästhetischen Wahrheiten, die sich von selbst verstehen, wenn man nur den Begriff des Schönen gefaßt hat.

Wenn das Erhabene eine Modification des Idealen in der ästhetischen Reflexion ist, so unterscheidet es sich allerdings wesentlich von allen den Modificationen des Schönen, in denen das Ideale verschwindet. Aber diese Modificationen sind denn doch nicht das Schöne überhaupt. Das Erhabene dem Schönen überhaupt entgegen zu stellen, weil es etwas ganz anderes ist, als das Schöne in seinen nicht-idealen Verhältnissen, fing man auch nicht eher an, als bis man den allgemeinen Begriff des

Schönen so willkürlich verengt hätte, daß er nichts weiter in seine Sphäre aufnehmen konnte, als das Nicht-Ideale in den weichen, lieblichen und gefälligen Verhältnissen, die freilich mit der erhabenen Schönheit nicht immer harmoniren. Dazu gaben besonders die physischen und moralischen Deductionen der Schönheit Veranlassung. Ohne durch den täuschenden Schein solcher Deductionen irregeführt zu seyn, würde ein Mann von so richtigem und edlem Gefühle, wie der vortreffliche Burke, nie auf den Einfall gerathen seyn, das Erhabene von dem Schönen nach denselben Gesetzen, wie das Schauderhafte von dem Lieblichen, zu unterscheiden. Es hat ihn auch Sophismen genug gekostet, das platte Schauderhafte von seinem Begriffe des Erhabenen zu trennen.

Daß man endlich die erhabene Schönheit oder das Erhabene, wie man kürzer

spricht, von den übrigen Modificationen des Idealen deutlich unterscheide, bedarf es nur einer theoretischen Reflexion auf den Begriff der Größe; denn der Eindruck oder die Vorstellung von einer Größe ist es, was das Gefühl des Erhabenen objectiv erzeigt. Die Idealität in der ästhetischen Reflexion hebt aber überall an, wo diese Reflexion auf etwas ruht, das mehr als Natur zu seyn scheint. Die mediceische Venus ist ein Muster der idealen Grazie; aber erhaben ist sie durchaus nicht. Manche ästhetische Idealgestalten sind mit dem Erhabenen kaum vereinbar, zum Beispiel die Liebesgötter im griechischen Styl. Etwas Großes muß es seyn, was im idealen Lichte erscheint, wenn es erhaben heißen soll. So erscheint unfehlbar das Ideale selbst, wenn es in seiner ganzen Kraft unmittelbar aus den Tiefen des Bewußtseyns hervordringt. Denn da ist es das Unendliche selbst, das alle Natur in der Idee

überwältigt; das Ewige, das Heilige, das Göttliche, das absolut Ueberirdische in allen seinen Beziehungen auf die endliche Welt. Man darf diese Ideen mit kräftigem Bewußtseyn nur denken, und man hat das Gefühl des Erhabenen in seiner ursprünglichen Reinheit. In der Idee des Unendlichen versinkt alle andere Größe. Wenn nun etwas Großes in der Natur oder Kunst, oder auch nur in der Vorstellung, nicht nach mathematischer, sondern nach ästhetischer Schätzung imposant auf uns wirkt, das heißt, durch seine Größe den endlichen Geist in ein Erstaunen setzt, in dem er sich selbst zu verlieren anfängt, dann regt dieser Gegenstand, oder diese Vorstellung das Gefühl des Unendlichen auf. Mit einem Maßstabe, für welchen die ganze Welt zu klein ist, messen wir dann, auch ohne es zu wissen, die erkennbare Größe nach. Wir fühlen uns selbst groß, weil wir das Unendliche denken können, und fühlen uns doch auch klein,

weil uns dieser Gedanke niederwirft und alle unsre Fassungskraft erschöpft. Klein fühlen wir uns gegen den Gegenstand selbst, der uns durch seine Größe imponirt. Aber wir messen uns doch zugleich als denkende Geister mit der ganzen Natur. So entsteht das Gefühl des Erhabenen als ein freies ästhetisches Reflexionsgefühl, das so mancherlei Formen annimmt, als es imposante Größe in der physischen und moralischen Welt giebt. Aber was imponirt nicht einmal dem Schwachen und dem Thoren? Vieles, was interessant ist, als ob es erhaben wäre, ist darum noch nicht wirklich erhaben. Die abgeschmacktesten Religionsceremonien werfen manchen Gläubigen, der zu dem gestirnten Himmel mit dumpfer Gleichgültigkeit hinauf schauet, auf die Knie, und er sieht in ihnen etwas unnennbar Großes. Nur was im Gefühle der wahren Menschlichkeit, nach Gesetzen des Natürlichen und Vernünftigen, imposant auf

edle Gemüther wirkt, ist wahrhaft erhaben.

Ein rohes Gefühl für das Erhabene verträgt sich mit Geschmacklosigkeit nicht mehr und nicht weniger, als ein rohes Gefühl für das Schöne, das man gewöhnlich so nennt. Daß einige Individuen viel Gefühl für das Erhabene, und wenig Gefühl für das Schöne haben, das man gewöhnlich so nennt, geht eben so natürlich zu, als, daß es sich ungefähr eben so oft umgekehrt verhält. Gegen diese natürliche Einseitigkeit des ästhetischen Gefühls vermögen Cultur und Unterricht nur wenig.

II. Mit dem unmittelbar Erhabenen ist nicht zu verwechseln das Erschütternde, das Furchtbare und das Schreckliche.

Durch Erschütterung kann die Empfänglichkeit für das Erhabene geweckt

und gestärkt werden. Das tragische Páthos erhält dadurch seine höchste Kraft. Aber nur ein roher Geschmack verwechselt das Erschütternde mit dem Erhabenen selbst, ungefähr so, wie das Rührende mit dem Schönen. Besonders verfehlt die überraschende Erschütterung ganz das ästhetische Ziel, wenn nicht sogleich ein stilles Erstaunen auf sie folgt, in welchem der aufmerkende Geist seiner selbst wieder mächtig wird. Das berühmte „Doch" in Lessings Emilia Galotti wirkt nicht bloß durch die überraschende Erschütterung; es ist die moralische Explosion eines heroischen Entschlusses, dem der aufmerkende Geist noch lange nachstaunt. Aber dem ästhetischen Bedürfnisse des großen Publikums thun theatralische Donnerschläge ungefähr dieselben Dienste; und selbst ein Pistolenschuß im Trauerspiel gilt ihm mehr, als ein Lessingisches Doch.

Auch das Furchtbare hat nichts Aehnliches mit dem Erhabenen, sobald es

nur ein dumpfes Erstaunen bewirkt, in welchem sich die ästhetische Reflexion ganz verliert. Es hat sogar etwas Widriges, wenn es uns heimlich bedroht, wie die Pest, die im Finstern schleicht. Ganz etwas Anderes ist das ästhetische Grauen, das aus dem Gefühle des Unendlichen hervorgeht und den endlichen Geist in der höchsten Besonnenheit mit der Vernichtung eben dieser Besonnenheit bedroht. Dieses Grauen wird aufgeregt zum Beispiel durch den Anblick imposanter Massen, die einen Einsturz drohen; durch die Verdunkelung des Himmels bei einem aufsteigenden Gewitter; durch die moralische Verdunkelung des Herzens einer Medea. Und so, wie das Furchtbare, nimmt auch das Schreckliche und Entsetzliche den Charakter des Erhabenen an, sobald es den aufmerkenden Geist seiner eigenen Kraft zu entreissen droht. Sobald es ihn aber verwirrt und betäubt, hat es mit dem Erhabenen nichts gemein.

Wenn es dann auch nicht in das Gräßliche übergeht, das die ästhetische Reflexion zurückstößt; so fehlt ihm doch alle ästhetische Würde. Aber der rohe Geschmack liebt den Mordspectakel wie die Donnerschläge und die Pistolenschüsse. Ihn entzückt das Gräßliche selbst, das doch nur dann das Gebiet des Erhabenen berührt, wenn es, vom tragischen oder epischen Pathos umschleiert, durch die Kunst in jenes Gebiet hinübergetragen wird, wie der Kinderfraß des getäuschten Thyest und der höllische Schmaus des unerhört zur Rache gereizten Ugolino.

III. Die mathematische Schätzung einer Größe liegt dem Erhabenen in Maß- und Zahl-Verhältnissen, aber ohne mathematisches Interesse, zum Grunde.

Mathematisches Interesse hebt die ästhetische Reflexion auf; aber nicht so, daß der aufmerkende Geist nicht von der

mathematischen Schätzung zur ästhetischen, oder von dieser zu jener übergehen könnte. Während der Astronom den gestirnten Himmel ausmißt und berechnet, kann er freilich die erhabene Schönheit desselben nicht empfinden. Aber die ästhetische Anschauung des Weltgebäudes reizt den denkenden Geist zur astronomischen Betrachtung; und wenn ein Astronom übrigens Gefühl für ästhetische Größe hat, kann er in Augenblicken, wo er nicht mißt und rechnet, von der Erhabenheit des Weltgebäudes um so inniger durchdrungen werden, je besser er die unendlich scheinenden Räume kennt, die sich in dem wirklich unendlichen Raume verlieren. Auch mathematische Schärfe und Regelmäßigkeit der Umrisse schlägt die ästhetische Anschauung großer Massen nicht nieder; nur muß der Verstand die Dimensionen nicht in mathematischen Begriffen auffassen wollen. Die ägyptischen Pyramiden und Obelisken imponiren in ihrer mathema-

tischen Simplicität, aber nur durch den Totaleindruck ihrer Massen.

Imposante Massen mit regelmäßigen oder unregelmäßigen Umrissen müßten weniger erhaben seyn, als eine ungeheure Leere, wenn die ästhetische Reflexion nicht einen Ruhepunkt verlangte. Der Anblick einer unübersehlichen Ebene hat wenig Großes, ob er sich gleich im Unendlichen zu verlieren scheint. Die Aussicht in einer finstern Nacht ist noch weniger erhaben, weil da das Auge nur den Mangel des Lichts empfindet. Aber die Pyramiden in Aegypten erscheinen um so erhabener, weil die unübersehliche Ebene, aus der sie hervorragen, den dunkeln Maßstab des Unendlichen selbst zu versinnlichen scheint. Der Anblick des gestirnten Himmels ohne astronomische Reflexion wird dadurch sehr erhöhet, daß das Auge hinter den Sternen, die es gewahr wird, noch neue Sterne sucht. Das Innere der Gewölbe eines

hohen Doms wird erhaben durch das Gewölbe selbst, das hier gleichsam ein Bild des unendlichen Raums umschließt. Immer verlangt das ästhetische Gefühl, wo das Erhabene geometrisch wirkt, einen Gegensatz zwischen dem Großen und dem Unendlichen. Aber hinzukommende Reflexionen stören das Imposante im Eindrucke großer Massen durchaus nicht immer. Sie verstärken es sogar, wenn sich die Idee einer unendlichen Zeit zur colossalen Ausfüllung eines Theils des unendlichen Raums gesellt. Der Schnee auf den Alpengebirgen verstärkt den Eindruck des Erhabenen beim Anblick dieser Gebirge nicht wenig, wenn wir erfahren, daß es ein ewiger Schnee ist, der da im Sonnenglanze leuchtet. Wir lassen gern dahingestellt seyn, wie alt wohl diese vermeinte Ewigkeit seyn möchte.

Bei dem arithmetisch Erhabenen kann die Phantasie nicht lange aus-

dauern, weil es nur durch das Medium großer Zahlen hervortritt. Millionen und Milliarden, die wir nicht anschauen können, heben als ästhetische Vorstellungen bald sich selbst auf, besonders wenn die Vorstellung zu oft wiederkehrt, wie z. B. in Klopstock's Messiade. Und selbst in der Anschauung hat eine unübersehliche Menge wenig Großes, wenn anders diese Menge nicht wie ein streitbares Heer eine lebendige Masse ist und als ein colossales Bild der Kraft sich in einer bestimmten Richtung bewegt.

IV. In der ästhetischen Schätzung physischer Kräfte nach der Idee des Erhabenen dient dem menschlichen Geiste immer das gewöhnliche Maß menschlicher Kräfte zum Reflexionspunkt zwischen dem Kleinen und dem Großen.

Welche Kraft in der Natur darf an sich als groß gedacht werden? Und

welche als klein an sich? Im ewigen All der Kräfte kostet in der Natur nicht mehr, ein Sonnensystem, als ein Sonnenstäubchen, zu bauen, oder zu zerstören. Aber der Mensch macht unwillkürlich sich selbst zum Maß aller Dinge. Was über seine Kräfte geht, erscheint ihm groß. Der interessanteste Kraftaufwand kämpfender Ameisen hat nichts Erhabenes für uns. Aber laßt Löwen und Elephanten kämpfen, und ihr habt ein imposantes Schauspiel. Diese Schätzung physischer Kräfte liegt so tief in unsrer Natur, daß ein epischer Dichter auch in den cultivirtesten Zeitaltern das ästhetische Bedürfniß nicht ganz befriedigt, wenn der Held des Gedichts nur durch Heroismus, und nicht zugleich durch physische Stärke imponirt. Das Imposanteste dieser Art muß man aber überhaupt nicht da suchen, wo die Natur in organischer Beschränkung der Kräfte wirkt. Unmittelbar aus der ewigen Urquelle aller Kräfte muß die Gewalt

hervorzuströmen scheinen, die das Gefühl des Unendlichen in uns vorzüglich erwecken soll. Darum haben Catarracten mächtiger Flüsse so etwas unbeschreiblich Großes für das ästhetische Gefühl. In die Reihe dieser Phänomene gehört eben deßwegen vorzüglich das Meer im Sturme. Colossale Ruinen imponiren auf eine ähnliche Art zuweilen noch mehr, als durch ihre Größe, wenn die Phantasie in den stillen Eindruck, den solche Ruinen auf uns machen, die Gewalt der Kräfte hineinträgt die diese Zerstörung bewirkten.

V. Die ästhetische Schätzung des Erhabenen in der moralischen Natur weicht so weit von der eigentlich moralischen Schätzung ab, daß das größte Verbrechen in ästhetischer Hinsicht erhabener seyn kann, als die höchste Tugend.

Nicht das Moralische selbst, sondern das Imposante in der moralischen Na-

tur, hat ästhetische Größe. Rein moralische Größe ist ganz etwas Anderes. Aesthetisch schätzen wir nur die überirdische Kraft, aus der das Gute und das Böse entspringt. Ob aber diese Kraft zum Guten, oder zum Bösen führt, gilt uns in ästhetischer Hinsicht gleich viel. Das wahre Gefühl für moralische Größe hat deßwegen keinen gefährlicheren Feind, als das ästhetische Interesse für unmoralischen Heroismus. Aber wenn dann auch ein miltonischer Satan in seiner Art nichts zu wünschen übrig läßt, so darf das höhere Bewußtseyn des Großen in uns doch nur ein wenig in die ästhetische Reflexion eindringen, und die ganze satanische Majestät versinkt unter der Erscheinung eines klopstockischen Messias. Reiner Adel der Seele hat so gewiß die reinste Größe auch in der ästhetischen Schätzung, daß man auf der Leiter des Erhabenen wohl von Schiller's Räubern zu Schiller's Jungfrau von Orleans, oder zu Göthe's

Iphigenie hinaufsteigen kann, aber nur mit ästhetischem Widerwillen von dieser Sonnenhöhe zu jenen großen Wolken herabsteigt. Dann aber muß die moralische Größe als gediegene Göttlichkeit, nicht als folgerechte Tugend, erscheinen.

Wenn man den muthigen und kraftvollen Ehrgeiz, der sich ein hohes Ziel steckt, und die Liebe, die allen Gefahren und selbst dem Tode trotzt, große Leidenschaften nennt, hat man ganz Recht. Aber ein Wallenstein ist doch auch im Trauerspiel, ein kleinerer Charakter, als eine Jungfrau von Orleans, deren irdischer Unternehmungsgeist vom Himmel selbst zu stammen scheint. Und einer Liebe, die ihren Gegenstand nicht recht eigentlich vergöttert, fehlt bei aller Kühnheit die wahre ästhetische Größe.

VI. Das Erhabene in seiner Vollendung ist nie ohne den Reiz des Wunderbaren.

Die neueren Tragiker, selbst Shakespear nicht ausgenommen, haben der Erhabenheit des tragischen Pathos sehr dadurch geschadet, daß sie zwar die großen Leidenschaften vortrefflich dargestellt, aber die menschliche Natur fast ganz auf sich selbst eingeschränkt, und die Einwirkung unter- und überirdischer Mächte entweder ganz verschmäht, oder sie doch nur in außerordentlichen Fällen in die tragische Handlung verwebt haben. An psychologischem Interesse übertrifft daher die moderne Tragödie bei weitem die griechische; aber an rein ästhetischem Pathos ragt die griechische Tragödie schon deßwegen über die moderne hervor, weil sie die menschlichen Schicksale an den Willen, und freilich auch an die Launen der Götter knüpft, und diesen Göttern selbst wenigstens eine unsichtbare Rolle im Trauerspiele zutheilt. Die Griechen empfanden sehr richtig, daß das Erhabenste über die Schranken der Menschheit hinausreicht, und daß

der Glaube an religiöse Wunder aus derselben Quelle fließt, aus welcher unsere Aesthetik das Gefühl des Erhabenen überhaupt ableitet.

VII. Durch den Uebergang des Erhabenen in das Feierliche, das Prächtige und das Edle wird auch das Schöne, das man gewöhnlich so nennt, mit dem Erhabenen verwandt.

Feierlich heißt das Erhabene, wenn es den aufmerkenden Geist entweder in die innersten Tiefen seiner selbst hinab, oder ihn ohne Leidenschaft und Geräusch in eine ideale Welt hinauf zieht. Unter den schönen Künsten vermag besonders die Tonkunst durch eine noch nie erklärte Gewalt das ästhetische Gefühl feierlich zu beherrschen. Es giebt aber auch eine rein moralische und religiöse Feierlichkeit, an der das ästhetische Gefühl keinen Theil hat. Falsche Feierlichkeit ist die Gravität, die bald imponiren

will, ohne es zu können, bald auf eine steife und geschmacklose Art imponirt. Heitere Feierlichkeit kann sich in ein kühnes Spiel der Phantasie, z. B. in eine pindarische Ode verlieren, aber in keinen Tumult der Leidenschaften. Elegische Feierlichkeit zieht das Herz in stille Schwermuth hinab; aber nur in der tragischen Feierlichkeit hat ein stiller Schmerz etwas Großes. Nie hat Stille allein etwas Feierliches. Die langweilige Stille, die in der großen und kleinen Gesellschaftswelt ziemlich bekannt ist, und die selbst in einer öden Gegend dem Geiste, der Beschäftigung außer sich sucht, zur Last wird, unterscheidet sich hinlänglich von der feierlichen Stille, die immer ein moralisches, oder ein religiöses, oder ein ästhetisches Interesse hat. Aber alle wahre Feierlichkeit hat etwas Stilles.

Das Prächtige vereinigt sich mit dem Erhabenen bald durch idealen

Schmuck, bald durch bloße Symbole des Reichthums; aber der ästhetische Reiz der Symbole des Reichthums ist zufällig und prekär; der wirklich ideale Schmuck ist objectiv wie das Schöne überhaupt. Die Statüe des olympischen Jupiters wurde allerdings noch imposanter dadurch, daß sie von Elfenbein und Gold war; aber in den meisten Fällen kann die merkantilische Schätzung den ästhetischen Effect eben so leicht stören, als sie ihn zufällig erhöhet. Eine korinthische Säule ist prächtig durch idealen Schmuck; und dieser Reiz beruht auf unveränderlichen Gesetzen des Schönen.

Das Edle in der Natur und Kunst neigt sich oft von selbst zum Erhabenen, aber nicht immer. Denn edel im ästhetischen Sinne ist eigentlich alles Ideale der Formen und des Ausdrucks; aber auch das mehr oder weniger Moralische in den ästhetischen Verhältnissen wirkt als etwas nicht Gemeines, und macht

eben dadurch den Ausdruck auch in ästhetischer Hinsicht mehr oder weniger edel. Einige antike Faunen sind in einem sehr edeln Style gearbeitet. Aber welch ein höherer Adel der Kunst spricht aus Raphaels Madonnen! Nur die Bekenner des ästhetischen Cynismus, von dem oben die Rede war, halten dergleichen Unterschiede in ästhetischer Hinsicht kaum bemerkenswerth.

Viertes Capitel.

Vom Komischen.

I. Wenn ein Gegenstand durch eine witzige und sinnreiche oder witzig und sinnreich scheinende Composition in Verhältnisse tritt, in denen er lächerlich erscheint, so heißt die ästhetische Form desselben komisch.

Nur das Komische, nicht das Lächerliche, geht unmittelbar die Aesthetik an. Daß Beides nicht einerlei, auch das Komische nicht etwa eine Gattung des Lächerlichen ist, weiß man zum

Theil schon im gemeinen Leben. Denn wer wird nicht, wenigstens im Begriffe, ein komisches Gedicht von einem lächerlichen Gedichte unterscheiden? Wer wird jenes eine Gattung von diesem nennen? Aber der Begriff des Komischen setzt den Begriff des Lächerlichen voraus. Nur dann heißt eine ästhetische Form komisch, wenn ein Gegenstand in ihr als lächerlich erscheint. Dann interessiren wir uns unmittelbar und mit freiem Wohlgefallen für diese, wie für jede andere ästhetische Form. Aber das Lächerliche ist eine Modification des Ungereimten, und daß sich der denkende Geist auf irgend eine Art unmittelbar und wissentlich für das Ungereimte interessire, ist unmöglich. Die Analyse des Lächerlichen muß indessen aus der Psychologie, der sie eigentlich angehört, so weit in die Aesthetik herübergezogen werden, als eben nöthig ist, um das Komische zu verstehen.

Unter allen verborgenen Einrichtungen der Natur im menschlichen Organismus ist die seltsamste wohl diese, daß durch die Organisation dem Ungereimten, das an sich der denkenden Seele unmittelbar zuwider ist, unter gewissen Bedingungen ein Reiz ertheilt wird, ohne dessen wohlthätige Wirkungen das Uebermaß der Absurditäten in der Welt unerträglich seyn würde. Und welches sind die Bedingungen, ohne welche uns das Ungereimte, es sey in theoretischer oder in praktischer oder auch in ästhetischer Beziehung, zuverläßig mißfällt? Wir müssen auf eine eigene Art überrascht werden von etwas Widersinnigen oder widersinnig = Scheinenden in Augenblicken, da kein stärkeres Gefühl die physische Wirkung dieses Ueberraschens zerstört. Dann geht die Reflexion, die mit dem Widersinn sogleich nichts anzufangen weiß, plötzlich in eine physisch = kitzelnde Erschütterung, besonders des Unterleibes und der Lungen,

über, und äußert sich als ein Lachen. Alle Versuche, das Wohlgefallen, das der Mensch am Lächerlichen findet, moralisch, z. B. aus der Schadenfreude, oder aus dem Stolze, abzuleiten, thun der Natur Gewalt an. In dem Hohnlachen des Stolzes und der Schadenfreude wirkt allerdings derselbe physische Kitzel, der die frohen Spiele unschuldiger Kinder belebt; aber er ist auf eine ganz andere Art erregt. Will man Alles, was Lachen erregt, lächerlich nennen, so sind auch die Fingerspitzen lächerlich, wenn sie kitzeln. Offenbar fehlt es hier unserer Sprache an Wörtern, weil man bei der Bezeichnung des Lächerlichen zunächst nur die physische Wirkung vor Augen gehabt hat, ohne die ganz verschiedenen physischen, moralischen und intellectuellen Ursachen derselben Wirkung gehörig zu unterscheiden. Und doch nennt niemand den Unglücklichen lächerlich, zu dessen Schmerze sein Feind aus Bosheit lacht. Nur wenn

der physische Kitzel, der sich durch Lachen äußert, von der Reflexion auf etwas Widersinniges ausgeht, finden wir etwas lächerlich im eigentlichen Sinne, und nur dadurch wird der Begriff des Lächerlichen objectiv. Der Widersinn, auf den wir dann reflectiren, kann, wie es sich trifft, ein theoretischer, oder ein praktischer seyn. Aber das praktisch-Ungereimte oder Närrische erregt leichter Lachen, weil es stärker empfunden wird. Besonders erscheint das Unschickliche, als eine moralisch-ästhetische Modification des praktisch-Ungereimten, am leichtesten lächerlich, weil es fast nur empfunden wird, und dem Verstande in der Reflexion nur dunkel, als etwas der eigentlichen Ungereimtheit Analoges, vorschwebt. Die Ueberraschung aber, ohne die uns überall keine Ungereimtheit zum Lachen reizt, tritt nicht immer gewaltsam ein. Sie kann aus der fortgesetzten Reflexion selbst hervorgehen, wenn sie durch diese nur ver-

anlaßt, nicht folgerecht herbeigeführt wird. Dann ist es genug, daß nur der Eindruck, oder die Vorstellung, die uns lachen macht, dem Verstande als etwas Widersinniges immer in die Queer kommt. So wird uns Manches sogar nicht eher lächerlich, als bis wir uns hineinstudiren, z. B. in eine Menge Narrheiten, die Hogarth in seinen Gemälden verewigt hat. Eben so steigt der Reiz des Lächerlichen, wenn es sich in seiner Art durch Consequenz immer bestimmter und doch immer wie neu entwickelt, zum Beispiel in der Narrheit des Don Quixote. Die Consequenz ist dann gleichsam eine doppelte und in dieser Verdoppelung permanente Ungereimtheit. Aber auch dann muß sie uns in neuen Situationen überraschen. Ohne neue Ueberraschungen irgend einer Art, dauert der Reiz des Lächerlichen nur so lange, als die physische Vibration. Deßwegen muß man zum unschuldigen Lachen, wenn es dauern soll,

durch Temperament, oder gute Laune physisch gestimmt seyn. Wer überhaupt nicht physisch zum Lachen gestimmt ist, der lacht gewöhnlich nur aus Spott, oder aus Schadenfreude. Heiterkeit und ein leichtes Blut bringen die physische Stimmung zum Lachen am ersten hervor. Darum lacht niemand auch ohne Spott und Schadenfreude so leicht, als Kinder, Mädchen und Franzosen. Der schwächste Schimmer einer kleinen Unschicklichkeit ist da hinreichend, das physische Sensorium innerlich aufzukitzeln. Soviel vom Lächerlichen überhaupt, damit das Komische nicht verkannt werde. Denn wer, wie Kant, das Lachen aus einer gespannten Erwartung erklärt, die sich in Nichts verwandelt, denkt nur an das Komische, und selbst an dieses nur in einer eingeschränkten Beziehung. Wer aber wie Jean Paul Richter, das Lächerliche für ein Minimum erklärt, das dem Erhabenen als einem Maximum entgegen

steht, hat in sofern Recht, als der Widersinn wirklich ein intellectuelles Minimum, nämlich die logische Null ist.

Für das Komische interessirt man sich ganz anders als für das Lächerliche allein, das denn auch das gemeine Lächerliche heißen kann. Beim Eindruck des gemeinen Lächerlichen ist es bloß der physische Reiz des Lachens, was uns unmittelbar erfreuet. So lacht man bei guter Laune wohl ein Mal über den unbedeutendsten Zufall, der unsrer Reflexion in die Queer kommt. Aber das Komische ist eine Modification des Witzigen und Sinnreichen; und das Wohlgefallen, mit dem wir dabei verweilen, ist ästhetisch. Composition, Verwickelung und Auflösung sind die Reflexionspunkte in der Schätzung des Komischen. Dadurch entsteht eine ganz neue Sphäre der schönen Kunst. Aber auch die Natur verwickelt manche Verhältnisse im Leben so sonderbar, als ob

es Lustspiele wären. Da erscheint der blinde Zufall selbst als witzig und gleichsam dem menschlichen Witze vorarbeitend. Auf der kunstreichen Nachahmung solcher natürlichen Verwickelungen beruht ein großer Theil des Reizes der spanischen Intriguen = Comödie. Vorzüglich aber fällt das Komische dem wirklichen Witze anheim. Wo dann die komische Darstellung übrigens den Forderungen des guten Geschmacks Genüge thut, da heißt sie fast mit demselben Rechte schön, wie die ernsthafte Darstellung, die das Ziel der ästhetischen Vortrefflichkeit auf einem andern Wege erreicht.

II. Die komische Schönheit ist nur eine indirecte Schönheit, weil sie in der ästhetischen Veredelung des Lächerlichen an die Gesetze des Lächerlichen selbst gebunden ist, und eben dadurch indirect dem Schönen selbst widerstreitet.

Das Schöne und das Lächerliche streiten mit einander wie Vernunft und Unvernunft. In der komischen Erscheinung nimmt das Lächerliche zwar einen wahrhaft ästhetischen Charakter an; aber als Stoff dieser Erscheinung bleibt es doch entweder, was es ist, oder es wird nur noch lächerlicher. Dieses Mißverhältniß zwischen der Form und dem Stoffe kann durch keine Kunst aufgehoben werden; denn es ist Bedingung der Möglichkeit aller komischen Kunst. Der Genuß des Komischen ist also nie ein rein ästhetischer Genuß. Deßwegen verlangen wir, auch ohne es zu wissen, immer noch etwas hinzu; und der edlere Geschmack suchte diese Zugabe von jeher auf mannigfaltigen Wegen, bald als Moral, bald als Satyre. Der bloße Scherz, d. i. die komische Combination ohne alle weitere Tendenz, ermüdet bald, auch wenn sie geistreich ist; und ist der Scherz gar nur ein Spaß, d. h. ein derber Scherz,

so kann er nur durch eine Art von Unerschöpflichkeit im Spaßen den Mangel des höheren Interesse verdecken, wie z. B. die Späße in Blumauer's travestirter Aeneide. Den Werth der komischen Darstellungen zu erhöhen, muß uns hinter dem Scherze selbst ein pikanter Ernst sich verstecken. Wer daher keinen Scherz versteht, ist ein beschränkter Kopf. Wer Scherz aus Ernste macht, wo der Ernst nicht an sich lächerlich ist, der faselt. Aber in den Scherz selbst den Ernst so übertragen, daß jener die Dienste thut, die man zuweilen selbst diesem vergebens ansinnt, ist des wahren Satyrikers und des Humoristen Pflicht und Beruf. Mehr darüber zu sagen, wird sich in der Theorie der Dichtungsarten Veranlassung finden.

Die komische Schönheit verräth das Indirecte ihrer Natur um so bestimmter, je mehr sich die komische Darstellung auf conventionelle, von schwankenden

Vorstellungen und vorübergehenden Vorstellungsarten getragene Modificationen des Lächerlichen beschränkt, und je unbeschränkter der Witz sich der zweideutigen Freiheit bedient, etwas lächerlich zu machen. Daß es eine objective, im ewigen Conflict der Thorheit mit der Natur und Vernunft überhaupt gegründete Lächerlichkeit giebt, wird niemand bezweifeln, wer überhaupt an unwandelbare Gesetze des Natürlichen und Vernünftigen glaubt. Aber an die stetige Ungereimtheit, wie man sie nennen kann, sind wir so gewöhnt, daß sie wenigstens in ungewöhnlichen Formen erscheinen muß, wenn sie überraschen soll; und in diese ungewöhnlichen Formen mischt sich sogleich das Locale und Nationale, weil es ihnen anders an Bestimmtheit fehlt. Dazu kommt, daß die kleinen und oft nur scheinbaren Ungereimtheiten, die an der Oberfläche des Lebens hineinstreifen, und sich in der Vorstellung ändern wie die Moden, weit leichter Lachen erregen,

als das Radicale in der Thorheit; denn dieses ist den Meisten schon viel zu ernsthaft, oder sie verstehen es kaum. Der ästhetische Effect aber ist derselbe, es mag etwas wahrhaft lächerlich seyn, oder es nur zu seyn scheinen. Fast alles Unschickliche, das als lächerlich erscheint, ist conventionell. Und gerade so, wie dem Menschen durch Gewohnheit und Vorurtheil das Lächerlichste ehrwürdig werden kann, läßt sich durch komische Combinationen das Ehrwürdigste lächerlich machen. Die ästhetische Reflexion, die das Komische mit dem allgemeinen Maßstabe des Schönen nachmessen will, weiß also nie eigentlich woran sie ist. Shaftesbury's oft besprochene Lehre, das Lächerliche sey der Probierstein des Wahren, mag immerhin wahr seyn, und folglich die Probe des Lächerlichen bestehen; die komische Schönheit wird dadurch um nichts in der ästhetischen Schätzung erhöhet; denn ihr ästhetischer Effect ist das Werk eines

Augenblicks in der Reflexion. Wenn dieser Augenblick vorüber ist, mag das Wahre und Ehrwürdige immerhin wieder in seiner Lauterkeit hervortreten, also der Werth desselben durch das augenblickliche Lachen in unsrer Schätzung nicht im mindesten herabgesetzt seyn; im Augenblicke des Lachens wußten wir doch nicht, ob wir es mit einer wirklichen Ungereimtheit zu thun hatten, oder nur mit einer täuschenden Posse. Eben deßwegen ist auch, beiläufig gesagt, der moralischen Schätzung des Lächerlichen mit Schaftesbury's Lehre wenig geholfen; denn bei weitem die größere Zahl der Lachenden läßt es bei dem Effecte des Augenblicks bewenden. Der komische Witz bleibt eine Lanzette, mit der man der Vernunft den Staar sticht, aber auch leicht das prüfende Auge aussticht.

III. Die gewöhnliche Unterscheidung des Hoch-Komischen von dem Niedrig-Komischen oder Burlesken

ist zum Theil ganz unästhetisch, zum Theil mehr moralisch, als ästhetisch.

Hoch = komisch im ästhetischen Sinne werden weder Einfälle, noch Charaktere, noch Situationen, durch Feinheit, Correctheit und moralische Tendenz. Die wahre Höhe des komischen Witzes zeigt sich in dem Ideal = Komischen z. B. bei Aristophanes. Aber auf dieser Höhe glänzt nicht die Moral. Wo es dem Witze gelingen soll, das Komische bis zum Idealen zu steigern, da darf die praktische Vernunft den Zügel nicht straff halten; denn jene Steigerung selbst ist schon ein Uebermuth. Das Ideale in seiner Reinheit widerstrebt der komischen Darstellung; denn es entspringt, auch wo sich sein Ursprung versteckt, aus einem Vernunftgefühle, das auf die reinste Einheit gerichtet ist, also dem Lächerlichen unmittelbar entgegen wirkt. Das Ideal = Komische kann also nur als ein übermüthiges Spiel entstehen, das der

komische Witz mit dem Idealen treibt. Die moralische Veredelung des Lustspiels brachte daher schon in Griechenland, als die alte Comödie nicht mehr gespielt werden durfte, ein Herabsinken des komischen Styls mit sich. Die komische Feinheit mußte nur großen Theils die komische Kraft ersetzen. Komische Feinheit mit komischer Kraft und Beides mit moralischer Tendenz zu vereinigen, so weit es möglich ist, gelang in den neueren Zeiten dem Genie Moliere's. Aber selbst Moliere's Lustspielpoesie mußte sich bald mehr, bald weniger, der eleganten Gesellschaftsprose nähern, also aufhören hochkomisch im wahrhaft ästhetischen Sinne zu seyn, weil sie sonst ihre moralische Bedachtsamkeit nicht hätte behaupten können. Und doch hat man seitdem dieses Herabsinken des komischen Witzes in die Sphäre der eleganten Gesellschaftsprose das Hochkomische genannt, zum Theil um der moralischen Tendenz willen, noch mehr den Franzosen zu Gefal-

len, weil es vornehmer ist, als das eigentliche Hochkomische, das bei Hofe ganz am unrechten Orte wäre.

Burlesk, oder Niedrig-komisch heißt dagegen gewöhnlich, und eben so unästhetisch, das Hochkomische selbst, sobald es die Grenzen der feinen Welt überspringt. Zugleich bezeichnet man mit demselben Namen das Possenhafte und das gemeine Spaßhafte, das zu nichts weiter führt, als zu einem gemeinen Lachen. Doch spricht man auch von burlesker Satyre, zum Beispiel derjenigen, in der Carlo Gozzi ein Meister war. So lange diese Verwirrung der Begriffe dauert, muß jede Theorie des Komischen sich selbst aufreiben. Das Hochkomische im ästhetischen Sinne kann sehr niedrig im Moralischen seyn, zum Beispiel mehr als Ein Mal in den Lustspielen des hochkomischen Aristophanes. Burlesk aber, nach der italienischen Etymologie des Worts, ist

überhaupt das Spaßhafte, bei dem man es mit der Eleganz und mit den Forderungen des Anstandes nicht zu genau nimmt, wenn es nur witzig ist und kräftig ergötzt. Das Burleske in diesem Sinne kann also hoch-komisch seyn, und niedrig-komisch, je nach dem es sich bald in der Idealität, bald in der schlichten Natürlichkeit verliert. Geht es aber, wie bei den Italienern gewöhnlich, in derbe Satyre über, dann sollte es wieder einen andern Namen haben. Mit der derben Unsittlichkeit, die sich den italienischen Blumen des burlesken Witzes, wie der Schmutz des Erdreichs manchen wirklichen Blumen, anzuhängen pflegt, steht es übrigens in moralischer Hinsicht nicht so schlimm, als mit der höchst eleganten Unsittlichkeit, die sich füglich bei Hofe hören lassen darf, weil sie die reinsten Namen mißbraucht, um das Unreine anständig zu nennen. Schlimm genug, daß überhaupt so viele Blumen des komischen Witzes auf dem

Mistbeete gezogen werden. Aber jene derben Späße lassen doch das Anständige als etwas Ernsthaftes für sich bestehen. Darum ließen sich auch unsre höchst ehrbaren Vorfahren zur bloßen Gemüthsergötzung dergleichen Kurzweile gern gefallen. Aber in der eleganten Ungezogenheit liegt eine, wenn auch nicht ernstlich gemeinte, doch scheinbare Verspottung des Anständigen selbst.

IV. Die Naivetät oder kindliche Unschuld des komischen Witzes, sie mag unwillkürlich, oder künstlich seyn, erhält ihr besonderes Interesse durch die Verdoppelung des Komischen in dem Gegensatze zwischen der witzigen Darstellung selbst, und ihren unwitzig scheinenden Urheber.

Eine gewisse Naivetät gehört schon zur Vollständigkeit jeder komischen Darstellung. Der satyrische Witz besonders

muß seine Prätensionen verbergen, oder er fordert Denjenigen, den er interessiren will, zur Sorge für eigene Sicherheit, auch wohl zum Gegenwitze heraus, und schadet dadurch sich selbst. Bekanntlich verstehen sich auch alle komischen Erzähler, die ihrer Function Ehre machen, auf die ehrliche Miene, die selbst dem dumpfen Salze eine täuschende Schärfe giebt. Nur die feinere Naivetät, die komisch mit den Grazien spielt, wie z. B. in den Fabeln und Erzählungen von Jean Lafontaine, ist selten. Bei Lafontaine wirkt sie noch pikanter durch die äußerst seltene Vereinigung mit der reinsten Eleganz; denn der natürliche Kindersinn neigt sich sonst nicht zur Eleganz; und die meisten komischen Erzähler, die übrigens den naiven Ton zu treffen verstehen, müssen ihn doch fast immer in einer burlesken Melodie anstimmen, weil ihr Witz sonst sogleich Gefahr läuft, Prätensionen zu machen.

V. Die launige oder humoristische Schönheit, die durch kühne Verschmelzung des Komischen mit dem Rührenden entsteht, erreicht ihre äußerste Höhe, wenn sie das Ideale selbst zum Spiegel des Lächerlichen macht.

Es wäre zu wünschen, daß der Sprachgebrauch im Deutschen die neue Terminologie anerkennte, die Jean Paul Richter, der größte aller Humoristen, durch seine Unterscheidung des Humors von der Laune einführen will. Denn der idealisirende Humor, den Richter Humor ohne Beinamen, nicht Laune, genannt wissen will, unterscheidet sich so wesentlich von der nicht idealisirenden Laune, daß er wohl einen eigenen Namen verdiente. Unterdessen kann man sich auch die hergebrachte Synonymie der Wörter Laune und Humor gefallen lassen, da der idealisirende Humor und die nicht idealisirende Laune sich in einander verlieren können, wie das Ideale über-

haupt in das schlicht Natürliche und dieses in jenes übergehet.

Alle launige oder humoristische Schönheit ist unregelmäßig. Man schätzt sie daher bald zu hoch, bald zu gering, oder man spricht ihr wohl gar den Namen Schönheit ab, je nachdem man den tief eingreifenden, oben hinlänglich angegebenen Unterschied zwischen regelmäßiger und unregelmäßiger Schönheit entweder falsch, oder gar nicht versteht. Die regelmäßige Schönheit schließt alle Mischungen des Heterogenen aus. Herzensgefühle und komische Einfälle sind überall heterogen. Den Griechen war diese Seltsamkeit keinesweges unbekannt. Der rührendste Ernst redet in den Gesprächen des Sokrates fast immer die Sprache des Scherzes, nur nicht in dem schneidenden Tone des Nordens. Aber die Griechen setzten auf die sokratische Laune mehr moralischen, als ästhetischen Werth. Ihre entschiedene Liebe

zur regelmäßigen Schönheit versperrte noch mehr dem idealisirenden Humor den Eintritt in das Gebiet der Poesie. Nur im Schooße einer Nation, die das Regelmäßige an der Schönheit am wenigsten schätzt, das Seltsame aus Freiheitslust liebt, und auf Herzensgefühle um so mehr hält, je überraschender sie sich äußern, konnte die Laune eines Sterne sich in der Form der schlichten Natürlichkeit entwickeln; und nur unter den moralisch idealisirenden Deutschen, deren ästhetisches Gefühl sich immer zu dem Sentimentalen neigt, und deren Phantasie, wenn sie einmal das Joch der deutschen Förmlichkeit abwirft, sich gern über alle Schranken hinüberschwingt, konnte ein Jean Paul aufstehen. Beide in ihrer Art einzige Autoren mußten sich aber auch in ihrer kühnen Unregelmäßigkeit so gefallen, daß sie, nach ihrer Individualität, die regelmäßige Schönheit kaum leiden mochten, und eine geistreiche Verwilderung der Kunst für das

wahre Leben des Genies ansahen. Dafür werden ihre Werke von Jedem, wer nur regelmäßige Schönheit liebt, als geschmacklos verworfen, und nur von denen nach Verdienst geschätzt, die etwa eine wilde Landschaft in ihrer Art so schön finden können, wie eine antike Statüe.

Das Launige in den Formen der schlichten Natürlichkeit geht leicht in weinerliche Tändelei über. Nur durch tiefe Innigkeit der Empfindungen, auf die auch nicht der schwächste Schatten der Affectation fallen darf, erhalten sich dergleichen Darstellungen. Auch neigt sich dieses Launige immer zum Naiven. Aber der idealisirende Humor hebt sich hoch über die Naivetät. Durch ihn entsteht ein wahres tragi-komisches Pathos, wenn die Verkehrtheit der Welt, wie sie ist, komisch in der Idealität sich spiegelt. Aber die rein ästhetische Idealität läßt sich nicht so in einen komischen Hohlspiegel der

wirklichen Welt verwandeln. Der Witz, der dieses kühne Spiel wagt, muß das Innere des Menschen moralisch ausmessen und die irdische Thorheit, Schwäche und Erbärmlichkeit nach dem Idealgefühle der moralischen Vollkommenheit, aber immer nur scherzend, richten. In diesem komischen Gegensatze erscheint die menschliche Natur so klein, daß sich das Lachen in ein inniges Mitleid und zugleich in eine schmerzliche Weltverachtung auflöset, deren tragikomische Kraft bis zum Schauderhaften ausgeführt ist im Charakter des Jean-Paulischen Schoppe.

VI. Wenn das Lächerliche in komischen Formen so vergrößert erscheint, daß es sich zum Natürlichen wie ein verkehrtes Ideal verhält, so entsteht die ästhetische Caricatur.

In der Erklärung des Wesens der ästhetischen Caricatur drückt uns schon wieder der Sprachgebrauch. Denn wer

kann Alles, was man in der Theorie der Künste und im gemeinen Leben Caricatur genannt hat, unter einen Begriff bringen? Alles Uebertriebene in der Natur und Kunst heißt beiläufig Caricatur. Eben so heißt beiläufig jede Fratze, in welcher gar nichts für übertrieben gelten kann, weil das Ganze verzerrt ist. Endlich nimmt man das Wort bald im ästhetischen, bald im moralischen Sinne; und ein Affe heißt wohl gar eine Caricatur der Menschheit. Zum Glücke unterscheidet man denn doch ernsthafte und komische Caricaturen, und findet, wenigstens vorgeblich, die ersten immer abgeschmackt, und nur die komischen interessant. Dieß vorausgesetzt, will man aber doch auch die bloß lächerlichen Caricaturen, die durchaus kein wahrhaft komisches Interesse haben, unter die Rubrik des Komischen eintragen. Wie soll sich da der Aesthetiker helfen, der nicht Lust hat, eine Sprache für sich zu reden?

Ueberladung (caricatura) ist die ursprüngliche Bedeutung des Worts im ästhetischen, nicht moralischen Sinne. Dieser Bedeutung gemäß sind also nicht alle Zerrbilder Caricaturen; am seltensten die durchaus verzerrten. Die wahre Caricatur hat eine bestimmte ästhetische Tendenz; und nur das Uebertriebene in dieser Tendenz macht sie zur Caricatur. Die Uebertreibung kann auf einzelne Theile fallen; dann entsteht die Caricatur durch Disproportion. Sie kann aber auch auf das Ganze fallen, z. B. in einer ungeheuern, sich selbst getreuen Narrheit. Sie kann bald die Form, bald den Ausdruck treffen. Was nun von Uebertreibungen dieser Art entweder widerlich, oder trivial ist, und überhaupt kein ästhetisches Interesse hat, geht den Aesthetiker nicht an. Alle ernsthafte Uebertreibung ist widerlich; denn sie beleidigt ein richtiges Naturgefühl, und ist zugleich schiefe Idealität. Auch selbst die meisten lächerlichen Uebertrei=

bungen sind gemein = lächerlich und ohne komischen Werth. Die wahrhaft komische, also witzige und sinnreiche, oder witzig und sinnreich scheinende Uebertreibung im Lächerlichen sollte allein gemeint seyn, wenn von ästhetischen Caricaturen die Rede ist. Diese Uebertreibung nun fängt genau da an, wo der Witz mit der Natur in verkehrten Verhältnissen so verfährt, wie die idealisirende Phantasie. Die komische Verkehrung des Idealen in der wahren Caricatur ist aber nicht nothwendig völlige Umkehrung, wie z. B. im Charakter des Don Quixote, dessen idealer Heroismus gewöhnlich keine andere Beute davon trägt, als Schläge. Auch die eigentliche Verzerrung oder Uebertreibung durch Disproportion verkehrt das Ideale, indem sie, wie dieses, die Form des Natürlichen erweitert, aber nur in Einer Richtung, und auf Kosten des Typus der Natürlichkeit. Die malerische Caricatur entsteht gewöhnlich so. Aber sie entsteht auch durch totale Ver=

zerrung, wenn anders diese Verzerrung eine bestimmte anti = ideale Tendenz hat.

Der gute Sulzer, der nicht begreifen konnte, wie ein so großer Maler, wie Leonardo da Vinci, sich nebenher mit Caricaturzeichnungen habe abgeben können, wenn er es nicht etwa zur Uebung in seiner Kunst gethan, dachte wohl nicht daran, daß zur wahren Caricatur in der Kunst so gut Genie gehört, als zum Idealen. Ein gewisser Uebergang des Natürlichen in die Caricatur ist sogar zur Vollendung des Komischen überhaupt nothwendig, ungefähr so, wie das Natürliche in seiner ernsthaft = ästhetischen Vollendung sich immer zum Idealen neigt. Alle großen Komiker haben diese Wahrheit gefühlt, und ihr gemäß das Höchste in der komischen Kraft erreicht. Die Natur selbst scheint ja ihre eigene Arbeit in's Komische übertrieben zu haben, wo sie Gestalten producirt, die sich

wie Caricatur-Kunstwerke zum Typus der Natürlichkeit ihrer Gattung verhalten. Uebrigens kleidet Kunstwerke, die bloß Caricaturen seyn sollen, eine gewisse Rohheit, weil die Kunst sich selbst herabzuwürdigen scheint, wenn sie sich bei solchen Spielen lange aufhält.

Ende

des ersten Theils.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bouterwek, Friedrich,

Fr. Bouterwek's Aesthetik

Bd.: 1

Leipzig 1806

L.eleg.g. 55-1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10573465-1